Künstler-Monographien

Neu-Dachau

von

Arthur Roeßler





C 1494 /78 a

Liebhaber-Ausgaben



Künstler-Monographien

In Verbindung mit Anderen herausgegeben

von

H. Knackfuß

LXXVIII

Neu-Dachau

Ludwig Dill, Adolf Hölzel, Arthur Langhammer

Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing
1905

Vermögensamt
beim Deutschen Staatsminister für Böhmen und Mähren
Prag IV., Dràtz-Platz 7.

Neu-Dachau

Ludwig Dill, Adolf Hölzel, Arthur Langhammer

Von

Arthur Roeßler

Mit 158 Abbildungen nach Gemälden und Zeichnungen



Bielefeld und **Leipzig**
Verlag von Velhagen & Klasing
1905

Von diesem Werke ist für Liebhaber und Freunde besonders luxuriös ausgestatteter Bücher außer der vorliegenden Ausgabe

eine numerierte Ausgabe

veranstaltet, von der nur 12 Exemplare auf Extra-Kunstdruckpapier hergestellt sind. Jedes Exemplar ist in der Presse sorgfältig numeriert (von 1—12) und in einen reichen Ganzlederband gebunden. Der Preis eines solchen Exemplars beträgt 20 M. Ein Nachdruck dieser Ausgabe, auf welche jede Buchhandlung Bestellungen annimmt, wird nicht veranstaltet.

Die Verlagshandlung.


KNIHOVNA MINISTERSTVA FINANCÍ
265/47

Druck von Fischer & Wittig in Leipzig.

Neu-Dachau

(Dill, Hölzel, Langhammer).

Einleitung.

Als die jungen Leute von heute Kinder noch waren, riefen die jungen Leute von damals nach der Wahrheit des Lebens in der Kunst. Sie verstanden unter dieser Wahrheit die spiegelgetreue Wiedergabe des Anscheins der Dinge. Die sinnlich wahrnehmbaren Äußerungen der Natur wurden als etwas, auch im Kunstsinn, Vollkommenes gepriesen, das völlig wiederzugeben freilich wohl niemals gelingen werde. Es war also eigentlich ein Unsinn, den man predigte, da ein vollkommenes Ding durch ein unvollkommenes Mittel wiedergegeben werden sollte. Aber das focht die unentwegten Naturalisten nicht an: sie priesen den konsequenten Naturalismus und bedachten dabei nicht, daß man durch die konsequente, die ausschließliche Naturnachahmung zum künstlerischen Nihilismus gerät. Es kam allerdings mit der bildenden Kunst nicht so weit,



Abb. 1. Hölzel: Schachspieler. 1886. (Zu Seite 91.)



Abb. 2. Dill: Venezianisches Lastschiff. 1878.

weil die Künstler unvermerkt durch ihr Verlangen nach neuen technischen Raffinements, von deren Anwendung sie einen Vorteil für die angestrebte Naturwahrheit erwarteten, in eine gewisse experimentierende Malerei hineingetrieben wurden.

In der Hauptsache jedoch war die Kunst eine Art Photographie geworden. Die Maler fanden keinen Gefallen am geistigen, am erdichteten, ja nicht einmal am feiner sinnlichen, am erfühlten Werk, sondern nur an dem, was sie als das Wirkliche und Wesentliche erkannt zu haben wähnten. Das Nächste, Beliebige galt ihnen als das Wirkliche und allein der Darstellung Würdige. So kam es, daß wir während vieler Jahre nur Dokumente der Berichterstattung zu sehen bekamen, aber keine Kunstwerke. Viele der Maler waren ob ihres Verlangens der unbedingt getreuen Naturwiedergabe unvermerkt in ein hohles Virtuosentum geraten. Es geschah das, worüber Delacroix schon klagte: „Der Maler denkt weniger daran, sein Sujet auszudrücken, als mit seiner Geschicklichkeit, seiner Gewandtheit zu glänzen. Daher die geschickte Malerei, die gewandte Pinselführung, das schön gemalte Stück. Diese Toren! Während ich ihre Geschicklichkeit bestaune, bleibe ich kalt, und meine Phantasie bleibt unbeschäftigt. Die wirklich großen Meister arbeiten anders. Gewiß fehlt ihren Werken nicht der Reiz der Ausführung. Ganz im Gegenteil. Aber das ist nicht jene unfruchtbare, materielle Ausführung, die uns keine andre Achtung einflößen kann, als ein Kraftstück. — Man halte zu diesem Ausspruch des großen Franzosen jenen von Böcklin über Leibls Malerei, den



Abb. 3. Dill: Fischerfrauen. Chioggia. 1878.

uns Floerke so berichtete: „Böcklin lacht fürchterlich über Leibl, der drei Jahre in einer Dorfkirche gesessen, um drei alte Weiber zu malen, unter anderm auch eine Haube, die zu sticken viel leichter gewesen wäre. ‚Muß das ein langweiliger denkfauler Kerl gewesen sein!‘“ Die Künstler vergaßen, daß der Künstler die Dinge im Werk wiederschaffen und nicht nur ihren Schein nachahmen soll. Die Natur, das Leben darf dem Künstler bloß als Nahrung dienen. Er mag seine Nahrung gewinnen woraus er will, aber er soll dann auch Eigenes schaffen aus der Kraft, die in ihm die Stoffzufuhr bildet. Aus dem fremden Ding wird er das seinem Wesen Gemäße



Abb. 4. Hölzel: Studienkopf. 1887. (Zu Seite 91.)

nehmen und es in sich zu etwas Eigenem umbilden; denn: Aus Boden und Klima folgt die Pflanze, ebenso erwächst aus Eindrücken und Erlebnissen das Kunstwerk, ohne ihnen im Äußeren ähnlich zu sein, wie Mongré sagt. „Eine großartige Landschaft begeistert vielleicht zu großer Musik, ein schönes Menschenantlitz zum Ausbau einer Philosophie. Naturalisten und Notizensammler dagegen bestehen auf einem nexus identitatis zwischen Schauen und Schaffen; wer nach Italien geht, muß italienische Reiseerinnerungen schreiben, und wer sich in die Weltgeschichte vertieft, muß mit einem historischen Drama daraus auftauchen. Warum doch? — bestehlen wir schon einmal die objektive Welt, so wollen wir wenigstens durch Verwandlung den Raub unkenntlich machen.“

Das hatten die Maler und auch die Ausübenden anderer Künste vergessen. Sie bemühten sich gar nicht, etwas Eigenes zu schaffen, im Gegenteil, sie bemühten sich,

etwas möglichst Unpersönliches zu schaffen, etwas möglichst äußerlich Naturgetreues; sie entwürdigten sich zu Photographen, sie verzichteten auf Kunstkarat und Eigenheit, sie wurden alltäglich, langweilig, unausstehlich, stupid. Sie zeigten uns nichts Neues, noch Niegesehenes oder selten Gesehenes, sie zeigten uns aber auch nicht das Wesentliche des immer zu Sehenden, sondern malten unbildlich dieselben stumpfsinnigen Dinge stumpfsinnig nach, welche die unbewußte Natur erzeugt.

Als Reaktion auf allerlei Pseudoromantik wirkte allerdings auch diese recht oberflächlich äußerlich verstandene Naturwahrheit, die nur das Kopieren, das Abmalen der Naturerscheinungen erlaubte, manches Gute; zum Dogma geworden zwang sie aber die Maler schließlich dazu äußerlich sensationelle Stoffe zu wählen, weil eben die künstlerische Sensation ausblieb. Die Armeleut- und sonstige Proletarierheiligen-Malerei entsprang



Abb. 5. Dill: Schiff mit Süßwasser. Chioggia. 1878.

dieser, zur Tendenz gewordenen, inneren Not. Damit war aber auch der Naturalismus seinem Ende nahe gekommen; er war nicht mehr entwicklungsfähig, im tieferen Sinn war er antiartistisch geworden.

Eine Abkehr vom allzu krassen Wirklichkeitsklatsch mit unterlegter sentimentaler Note begann fühlsam zu werden. Man ging fort von den künstlerischen Naturflegeln und hin zu den anmutigen oder grandiosen Meistern berückender Stile. Manche der abseits der Märkte schaffenden, älteren und halbverschollenen Maler erlangten nun nachträglich die Würdigung ihrer Werke. Ich erinnere hier an Böcklin, Thoma und Marées. Und viele junge Künstler von einer verfeinerten, müden Anmut und seltsamen Phantasie tauchten aus dem Dunkel auf und stiegen glänzend empor; Brüder jenes Bundes, die Gurlitt willkommen heißt, weil sie der Nerv Ungesehenes sichtbar, Unsichtbares sehbar machen lehrte.

Es wurden nun auch die Werke der Präraphaeliten, Moreaus und Khnopffs in Deutschland bekannt und geliebt, aber sie waren nicht danach beschaffen, Befriedigung zu gewähren, denn in ihnen überwog zumeist der literarische Gehalt den malerischen.



Abb. 6. Dill: Venezianische Fischer beim Netzeflicken. 1878.

Ihr Einfluß war demnach doch kein anhaltender, denn um das Malen, das Malen als künstlerischen Selbstzweck war es den Malern zu tun. Es braute und brodelte in den Gemütern, es bereitete sich Neues vor. Da kamen auch schon die ersten schriftstellerischen Manifeste; die Maler ließen verkünden: „Die Welt der Objekte bedeutet dem Künstler an und für sich nichts. Sie ist lediglich die große, allgemeine Realität, auf welche er seine Idealität projiziert. Kein Ding ist an und für sich, rein sachlich dargestellt, künstlerischer Wirkung fähig. Künstlerische Erregung vermag nur dann aus der Darstellung der Dinge zu resultieren, wenn dieselben in ihrem Zusammenhange mit den benachbarten Dingen, im Zusammenhange mit dem gemeinsamen Milieu aller Dinge, im Zusammenhange mit dem Licht gegeben sind, in ihren Beziehungen zu diesem."

Das war Impressionismus. Das Problem des Impressionismus kann man daher kurz als das Problem des Lichts in der Malerei bezeichnen. Um die Purifizierung, die Aufhellung der Palette war es den Malern um 1870 zu tun, die wir gemeinhin Impressionisten nennen.

Es mag aber auch sein, daß diese Künstler auf einem anderen Weg zu ihren Werken kamen, nämlich, indem sie bewußt als Erste optische Phänomene darzustellen versuchten, die man bisher vielleicht einmal empfunden, gewiß aber nicht künstlerisch wiedergegeben hatte, weil man sie, wenn auch erkannt so doch nicht für die künstlerische Darstellung geeignet fand.

Das eine dieser optischen Phänomene ist die Undeutlichkeit der Formen, die in Erscheinung tritt, sobald wir das von dem Gesichtskreis Umschlossene, ohne einen darin enthaltenen bestimmten Gegenstand zu fixieren, betrachten, oder auch, wenn der Gegenstand oder die Dinge im Gesichtsfeld sich bewegen oder durch atmosphärische Vorgänge bewegt erscheinen.



Abb. 7. Dill: Fischer. Chioggia. 1878.

Ein anderes von den Impressionisten wiedergegebenes Phänomen ist die Malerei des Schattens als reine Farbe, nicht als gebrochene, verdunkelte Lokalfarbe.

Ein drittes Phänomen schließlich ist der Prozeß der Farbentonbildung im Auge des Bildbeschauers, den viele, ja die meisten Malereien der Impressionisten bedingen.

Richtig hat hierzu einmal ein Maler bemerkt, daß die Verschwommenheit der Umrisse sich malerisch am wirksamsten durch eine Technik ausdrücken läßt, die so skizzenhaft ist, daß sie den Beschauer nötigt, das Bild aus ziemlich weiter Entfernung zu betrachten, so zwar, daß die einzelnen Striche und Flecke tatsächlich nur mehr undeutlich gesehen werden, wodurch zugleich das Flächenhafte des Bildes verschwindet und die perspektivischen Wirkungen empfunden werden. „Diese skizzenhafte Behandlung zum Zweck einer schlagenden Wirkung auf größere Entfernung finden wir schon zu sehr früher Zeit. Schon auf pompejanischen Wandgemälden können wir häufig eine dekorative Roheit im Traktament bemerken, die in entsprechender Distanz die beste Wirkung tut. Sehr weit ist in dieser Beziehung Velasquez gegangen, dessen Bildnisse, zumeist im großen Format und für schlecht beleuchtete Räume bestimmt, eine dekorative Behandlung eher als eine minutiöse erforderten. Am weitesten ging darin Frans Hals und Rembrandt. Aber man kann diese Künstler nicht im Sinne von Manet Impressionisten nennen. Denn erstens ist die geistreiche und witzige Technik, die sie anwendeten, auch dazu bestimmt, in der Nähe angenehm, wenn auch für den Laien nicht immer verständlich zu wirken; zweitens gehen sie stets auf malerisch-koloristische, nicht naturalistische Wirkung los. Man betrachte nur die Art, wie sie die Landschaft als gobelinartig abgestimmten Hintergrund behandelten und auf die wirklichen Licht- und Luftvaleurs nicht die geringste Rücksicht nahmen, sobald diese nicht in ihr koloristisches Programm paßten. Dies ist auch bei Goya der Fall. Auch in seinen Bildern finden wir bewegte Szenen in einer wilden, skizzenhaften Art hingeworfen, die den Beschauer die Unruhe, das Wechselnde der Erscheinung empfinden läßt. Und auch in ihnen ist von einer naturalistischen Wirkung der Farbe weniger zu spüren als in Bildern alter Holländer, die zum Beispiel in der richtigen Wiedergabe des zerstreuten Lichtes bedeutend weiter gelangten."

All diese Bewegungen, Wandlungen und Entwicklungen in der Malerei wurden von Künstlergruppen bewerkstelligt. Wenn wir die Entwicklung der Malerei rückschauend betrachten, wird es uns auffallen, daß sich ein Vorgang in vielerlei Spielarten, aber

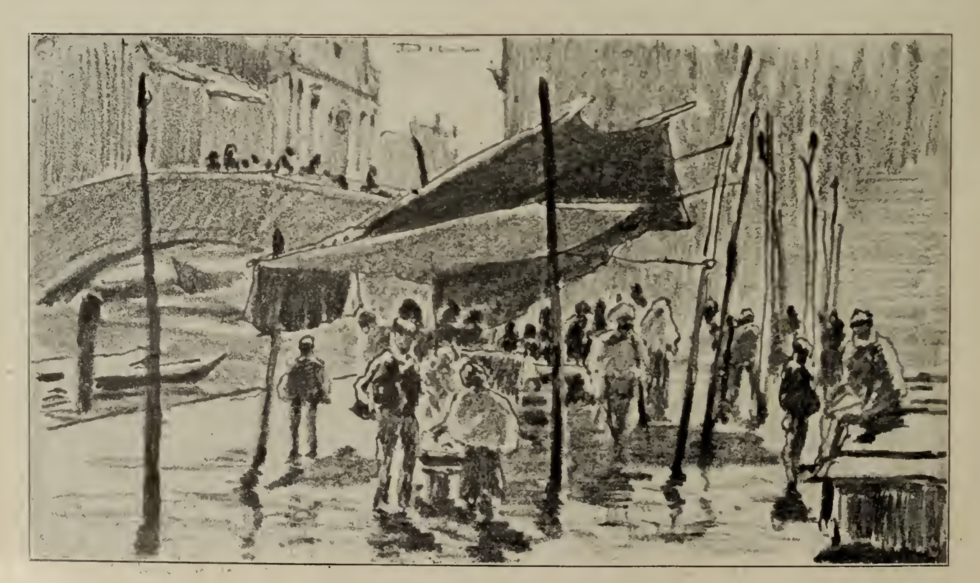


Abb. 8. Dill: Fischmarkt. Chioggia. 1878.

im Grunde gleicher Weise, immer wiederholt: Eine Persönlichkeit wird, zumeist empirisch, zu eigenartiger Betrachtung und zur Ausdrucksbewältigung des als neu, schön oder wichtig Erkannten angeregt. Die Möglichkeit einer Bereicherung der Kunst und Förderung ihrer Entwicklung veranlaßt andere Individuen, sich dem Studium des gleichen neuen Problems hinzugeben und dessen Lösung anzustreben. Dadurch wird eine mehr oder minder merkliche gegenseitige Beeinflussung bewirkt, welche durch Neues zu wieder Neuerem anregt. In dieser Weise sehen wir allenthalben und zu allen Zeiten im Reiche



Abb. 9. Langhammer: Partie aus Schondorf.
Bleistiftzeichnung. 1898.

der Kunst Gruppen und Schulen entstehen, welche mit Problemen intensiv beschäftigt, schließlich maßgebend, führend werden. Ernste und somit auch starke Bewegungen sind in der Regel von solch tief dringendem Einfluß, daß auch deren schärfste prinzipielle Gegner sich ihm trotz ihrer feindlichen Widerrede nicht völlig zu entziehen vermögen, wodurch oft einer ganzen Periode ein gewisses Gepräge aufgedrückt wird.

Der Einfluß solcher Gruppen, Schulen oder Richtungen, wie man sagen will, ist schon wie die Überlieferung erzählt und die auf uns überkommenen Werke beweisen, in längst verflossenen Jahrhunderten, nicht bloß auf einzelne Plätze oder Provinzen beschränkt gewesen, sondern hat sich, alle Hindernisse durchdringend, in ferne Länder hin verbreitet,



Abb. 10. Langhammer: Bleistiftskizze. Rothenburg o. d. Tauber.

bahnbrechend, Neues aufbauend; und er hat Wiß- und Lernbegierige von weither an den Ursprungsort gelockt, wo in logisch-gesetzmäßiger Entwicklung Neues und Großes geschaffen wurde.

Man erinnere sich hier an die Wanderungen deutscher und niederländischer Maler nach Italien und an den rückwirkenden Einfluß der italienischen Künstler auf die verschiedenen Kunstperioden in anderen Ländern.

Die Beeinflussung, der ein Künstler durch einen anderen unterlag, war zuweilen so stark, daß beider Werke fast nicht voneinander zu unterscheiden waren, was Stil anbelangt. So hat Titian, um ein Beispiel anzuführen, wiederholt Bilder in der Art seines Altersgenossen Giorgione gemalt, die so vollendet waren, daß man sie damals für Arbeiten Giorgiones hielt und diesem Künstler, als zu seinen wohlgelungensten Werken gratulierte, worüber Giorgione unglücklich wurde, weil er sich künstlerisch übertroffen wähnte. Und tatsächlich entwickelte Titian seine Kunst, auf der vom früh verstorbenen Genossen Giorgione übernommenen künstlerischen Errungenschaft weiterschaffend, zu einer Bedeutung und herrlichen Größe, welche jene seiner ursprünglichen Meister übertrumpft.

Hier mag auch, nicht ohne tieferen Bezug auf das eigentliche Thema dieses Buches, angeführt werden, was Vasari über Titians Technik in seiner späteren Zeit berichtet: Vasari schreibt, daß Titians spätere Arbeiten so ferm mit flotten Pinselstrichen und Druckern gemalt sind, daß man in der Nähe nichts zu erkennen vermag, während von

weitem gesehen, die Bilder vollendet erscheinen. — Es ist das eben eines der auffälligsten Merkmale des Impressionismus. Das großartige Beispiel zu Vasaris Worten bildet Tizians „Dornenkrönung" in der Alten Pinakothek zu München. Es ist ein Bild, dem, wie Muther in seinem Cicerone sagt, gleichfalls ein Lichtproblem zugrunde liegt. „Nächtliches Dunkel herrscht, nur ein Lüster mit Pechflammen beleuchtet mit flackerndem Schein die Halle. Aber wer denkt an Beleuchtung, wer denkt überhaupt an ein Bild vor diesem Wunderwerk des Meisters. Die Kunst hat nun eine Höhe der Vollendung erreicht, vor der man sprachlos steht wie vor einer Naturgewalt. So schreibt nur eine Hand, die viele Jahrzehnte lang den Pinsel geführt. Die Farbenskala des Ganzen setzt sich aus den Grundfarben Weiß, Rot und Orangegelb zusammen. Die einzelnen Teile sind mit je zwei Farben modelliert in einer Art, wie der Bildhauer seinen Ton knetet. Betrachtet man das Bild aus unmittelbarer Nähe, so sieht man nur ein Chaos von Farbenflecken, fast möchte man sagen, von Pinselhieben. Tritt man zurück, so vereinigen sich die Farbenflecke, und das Ganze ersteht wie eine Vision vor dem Auge. Was die modernen Pointillisten leisteten, erscheint wie Kinderspiel gegenüber diesem Bilde, das ein Neunundneunzigjähriger, ein Übermensch schuf."

Die Versuche äußerlicher Nachahmung dieser, nur scheinbar flüchtigen und virtuosen, Malweisen mißlangen damals Malern von geringer Künstlerschaft ebenso wie jüngst die versuchten Imitationen der englischen, französischen und deutschen Neuerer.



Abb. 11. Langhammer: Bleistiftskizze.

Das Titianische Erbe, das in der Hauptsache nicht in einer äußerlichen Technik, sondern im großen malerischen Sehen der Erscheinungen besteht, übernahmen als Nächste Tintoretto und Veronese, nach ihnen es anzutreten und weiter zu entwickeln war erst Velasquez befähigt. Daß dieses, schon von Titian geübte einfache Sehen und breite Malen keine bloße Farce, sondern das Ergebnis unermüdlicher ernster Arbeit war, beweist



Abb. 12. Langhammer: Reisigsammlerin. Ölbild aus den achtziger Jahren.
(Zu Seite 142.)

der Ausspruch, den Velasquez tat, nachdem er den dreitausendsten Kopf fertig gemalt hatte: Jetzt erst kann ich einen Kopf malen!

Man rechne sich aus, wie lange er zu arbeiten hatte um dreitausend Köpfe zu malen, selbst wenn er täglich malte.

Diese beiläufigen Ausführungen mögen zugleich als Beweis dafür gelten, daß das Neue nicht notwendig schlecht sein muß, nur weil es neu ist. Wer würde durch die meisterlichen Werke Titians und Velasquez' nicht entzückt? Und doch waren sie einstens ebenso neu, ungewohnt, befremdend wirkend, wie heute die Werke gewisser moderner

Maler oder vor wenigen Jahren noch die Gemälde Böcklins. Es braucht immer eine gute Weile ehe dem Neuen vertraut, bis es geschätzt, verstanden wird. Ein kleiner Kreis von Adepten wird schon längst gewissen Intentionen gemäß wirken, mancherlei neue Erkenntnisse errungen haben und vieles ahnen, wovon die Menge nichts merkt.

Zu den verschiedensten Zeiten und in den verschiedensten Ländern gab es einzelne Künstler oder auch Künstlergruppen, die sich nicht damit begnügten in der herkömmlichen Manier die Natur abzumalen, sondern die sich mit Inbrunst der Weiterentwicklung der traditionellen oder neuer künstlerischer Gesetze hingaben. Eben diesen Einzelnen oder Vereinigten sollte stets besondere Aufmerksamkeit zugewendet werden, da just sie für die



Abb. 13. Hölzel: Herrenbildnis. 1871.
Privatbesitz: Frau Konsul Krüger, Dachau.

Entwicklung nationaler Kunst die größte Möglichkeit und Sicherheit bieten. Jene Völker, in denen sich solche Gruppen bilden, werden die jeweilig künstlerisch führenden sein.

Sir Joshua Reynolds, der im besonderen für die Gruppe um die Brüder Caracci höchste Verehrung empfand, bezeichnete die Gruppenbewegungen als äußerst bedeutsam für die Hervorbringung eines allgemein ansehnlichen Niveaus der Kunst und als sicherste Grundlage für die Entwicklung außerordentlicher Künstlerindividualitäten.

Diese Gruppen fangen immer, wie Hermann Bahr sagt, als bloße Aggregate an, zufällige Vereine von Menschen, welchen irgendein Ziel gemeinsam ist. Aus dieser gemeinsamen Richtung entsteht durch Beziehung und Verkehr bald eine Sympathie. Durch sie bekommt das Aggregat erst eine Form, nun tritt einer vor, die andern schließen sich an, teilen sich ein, man gliedert sich, wird organisch — unwillkürlich hat sich die bloße Gruppe auf einmal zu einer Art von Polis entwickelt mit einer Autorität,

mit ungeschriebenen, aber festen Gesetzen, mit einem gemeinsamen Willen, der mehr als die Summe der einzelnen Energien ist; und unwillkürlich (oder auch bewußt) nimmt jeder Einzelne nun vom Ganzen das Maß und die Bestimmung für seine sämtlichen Verhältnisse an. Das Wundervolle solcher Gruppen ist es, daß sie oft zuerst zu irgendeinem Zweck verbunden, allmählich in sich einen dirigierenden Geist erzeugen, eine aus den Einzelnen zusammengezogene, aber dann wieder in die Einzelnen zurückwirkende Seele, ein Pathos oder wie man es immer nennen mag, das nun auch die andern menschlichen Beziehungen der Mitglieder so sicher bestimmt wie nur der Wille eines Vaters oder eine Satzung des Priesters. Die Leute haben sich eigentlich nur vereinigt, sagen wir zum Beispiel, um irgendeiner Technik der Malerei willen. Durch das Zu-



Abb. 14. Hölzel: Porträt. Privatbesitz. (Zu Seite 92.)

sammensein kommen sie sich menschlich näher. Daraus entwickelt sich für den einen Autorität, für andere Gehorsam, wieder für andere Begeisterung — es entwickeln sich alle Menschlichkeiten. Aber da sie sich niemals vereinzelt, sondern nur in steter Berührung mit den Freunden entwickeln können, gehören sie keinem Einzelnen an, sondern was immer der Einzelne als sein Gefühl äußert, haben auch die andern schon bei sich empfunden. Und so gewahren sie bald erstaunt, daß unter ihnen, über sie auf einmal ein Gesetz herrscht: Indem sie sich bloß für eine neue Technik der Malerei zu vereinen gedachten, ist unvermerkt eine gemeinsame Entschiedenheit über alle Fragen entstanden und, ohne sich erst verabreden zu müssen, denken alle ganz gleich über das Erlaubte und Verbotene, über Rechte und Pflichten, ja über den ganzen Sinn menschlichen Tuns und menschlichen Leidens.

Hogarth, Reynolds, Gainsborough, Constable, Bonnington, Turner und Watts sind die Meister jener Gruppen, mit deren Werken die moderne Kunst in England anfängt.



Abb. 15. Dill: Im Delta des Po. 1878.

Auf ihren künstlerischen Errungenschaften bauten die berühmten Barbizoner, Corot, Millet, Daubigny, Diaz, Dupret, Troyon u. a. einerseits und anderseits Delacroix weiter, und diesen folgte wieder unter Mitverwertung des von ihnen Erreichten, die neue französische Schule mit Manet als Führer. Delacroix war ihr direkter Vorläufer, er wurde der erste Techniker der Kontraste, der, wie Meier-Graefe ausführt, vollkommen bewußt den Wert der Farbe durch den Gegensatz zu andern erzielte und gleich Constable, von dem er sagte, daß das Grün seiner Wiesen deshalb alle anderen an Intensität übertrifft, weil es aus einer Menge verschiedener Töne von Grün zusammengesetzt ist, — dort tausend Töne bemerkte, wo man vor ihm nur eine Farbe gesehen hatte, und der der sanften Enthaltsamkeit der Stilllebenkoloristen die vollen Akkorde seiner unbeschränkten Palette gegenüberstellte. Die Bilder dieser Neuen entstehen nun zuerst durch einen Zufall als Veranlassung, bald jedoch mit Absicht ganz oder zum größten Teil im Freien; wobei außer den alten Gesetzen der Massenverteilung, das Sehen der farbigen Erscheinung und deren Wiedergabe auf der Leinwand in Kraft tritt. Es wird nun den verborgenen Gesetzen nachgespürt, welche „die Annäherung oder das Auseinandergehen der Farben-



Abb. 16. Dill: Fischerboot bei Pelestrina. 1878.

regeln, und bei deren Anwendung Verstand und Empfindung in gleicher Weise arbeiten müssen" (Delacroix). Schließlich werden auch die optischen Erscheinungsgesetze, sowohl in bezug auf deren Erzeugung, als auch in bezug auf deren praktische Ausführung in Betracht gezogen.

Wynford Dewhurst unternahm es, in einem interessanten Essay, der im „Studio" erschien, nachzuweisen, daß die Anfänge des modernen Impressionismus in England zu suchen seien. In kurzen Sätzen legt er die Bedeutung der englischen Malerei von 1790



Abb. 17. Langhammer: Studienkopf. Getönte Zeichnung. (Zu Seite 141.)

bis 1850 für die Entwicklung des Impressionismus dar, und begehrt die Ehren als Urheber und Bahnbrecher gewirkt zu haben für Constable, Turner, Bonnington und Watts. Eine vergleichende Untersuchung der technischen Methoden des modernen Impressionismus mit jenen von Constable, Turner, Bonnington und Watts beweist diese Behauptung als Tatsache.

Die erste Methode der Impressionisten besteht, wie Dewhurst sagt, im Malen und Vollenden des Bildes in und vor der Natur; Constable und Turner und andere zeitgenössische Maler Constables taten dies auch.

Die zweite Methode ist das eigenartige, zufolge gewisser wissenschaftlicher Prinzipien gepflegte, fleck-, strich- und punktweise Nebeneinandersetzen mehr oder minder

purer Farben. Constable, Turner und besonders Watts machten gewöhnlich von dieser wirksamen Arbeitsmethode Gebrauch, und zwar lange vor den Franzosen. Als Beispiel hierfür wird die große Malerei „Opening of Waterloo Bridge" von Constable genannt, wo die ganze Leinwand, und besonders stark der Vordergrund, mit einer bürstenartig wegstehenden Schicht eines reinen Weiß überzogen ist, was in Verbindung mit der



Abb. 18. Langhammer: Italienerin. Studie. Gouache. (Zu Seite 141).

unteren Farbenschicht prächtig die Illusion des brillanten Effektes vibrierenden Lichtes ebenso einfach wie erfolgreich erweckt.

Von dem damaligen englischen Publikum und der Kritik wurde diese neuartige Malweise als schlechter Scherz aufgefaßt und mit einer Wollstickarbeit verglichen; ein Gleichnis, das nachmals noch oft auf die Arbeiten der Impressionisten und die Gemälde Segantinis angewendet wurde. Im Pariser Salon errang dieses erwähnte und noch

andere Gemälde von Constable, die von der Akademie in London abgelehnt worden waren, großen und nachhaltigen Erfolg.

Bonningtons „Boulogne Fish Market" betreffend, der in derselben Ausstellung gezeigt wurde, wird gesagt, daß dieses Gemälde einen großen und tiefgehenden Einfluß auf die französischen Maler, darunter ganz besonders auf Manet, ausübte, durch seine blonde Harmonie und den Gehalt an bestimmten matten und dennoch reichhaltigen Tönen.



Abb. 19. Dill: Fischer. Chioggia. 1878.

Was also, wird man fragen, haben die Franzosen getan, um unsere Bewunderung und die verehrte und hervorragende Stellung zu rechtfertigen, die sie jetzt in der Geschichte der Kunst einnehmen? Vor allem gehört ihnen das Verdienst, den Wert der englischen Entdeckung erkannt, deren praktische Ausübung wiederbelebt und sie zu ihrer logischen Schlußfolgerung geführt zu haben. Sie gaben sich der suggestiven Wirkung der Werke Constables hin und verbanden sie mit den Suggestionen, die von der japanischen Kunst, den Werken Velasquez' und Goyas und den Bildern ihres eigenen Landsmannes Corot ausgingen. Ferner haben sie die Palette purifiziert und vereinfacht, indem sie Schwarz, Braun, Ocker und alle sonstigen trüben Farben, sowie die Anwendung von Asphalt und aller trockenen Mittel verwarfen, und dafür einige neue und leuchtende Farben, die Produkte chemischer Untersuchungen und Experimente, wie das helle Kadmium, violet de cobalt, garance rose doré usw. annahmen, welche ihnen die Möglichkeit gaben einen vorher nicht erreichten Lichtgrad im Werk zu erreichen. Der Name „Impressionist", unter dem man diese Maler kennt, ist keine ganz richtige Bezeichnung, ist nicht erschöpfend als Ausdruck ihrer Art, denn jeder



Abb. 20. Dill: Fischer von Porto secco. 1879.

Künstler malt ja schließlich seine Impression; eine genauere und charakteristischere Bezeichnung wäre „Luminist".

Nach einer Prüfung der Bilder von Monet, Pissaro und Sisley vor 1870, also vor ihrem Besuch in London, wie man sagen kann, enthüllt sich die Tatsache, daß sie, wie die meisten ihrer zeitgenössischen französischen Kollegen, in grauem Ton arbeiteten, dem Perlgrau des Velasquez, das Manet aus Spanien gebracht hatte, verbunden mit den ernsten Tönen Corots, Boudins und Courbets. Nichts, was die Vermittler Jongkind, Boudin, Isabey, Lépin und Courbet taten, kann jedoch mit dem Einfluß der Engländer auf die direkte Entwicklung der modernen Malerei verglichen werden.



Abb. 21. Hölzel: Im Klostergarten. 1889. (Zu Seite 99.)

Es mag dem so sein, wie da ausgeführt wird, sicher ist, daß die Maler mit einer ungeheuren Begeisterung nun ihre Kraft der Arbeit, den Ausdruck der Lichterscheinungen in der freien Natur in Bildern festzuhalten, widmeten. Für sie war das Licht nicht das bloße Mittel, durch das die Dinge sichtbar werden, sondern ein eigenes Ding mit eigenen Daseinsgesetzen, das, wie ein scharfer Beobachter sagte, sich keineswegs zum bloßen Objektivieren der geometrischen Umrisse und Linien herabläßt, sondern selbsttätig ins Spiel mischt und seine Phänomene zu Gesicht bringt. Das Licht quillt, schäumt über, trocknet ein, überall treten Beugungen, Farbensäume, Änderungen des Polarisationszustandes auf; unter den Oberflächenfarben hervor dringen Farben aus dem Innern der Körper und bewirken allerlei Stufen und Feinheiten des Glanzes; der Himmel ist nicht gleichmäßig blau, sondern hat blaueste Stellen inmitten weniger blauer; die Sonnenstrahlen, die durch Laub fallen, zeichnen nicht einfach die Konturen der Blätter, sondern verwischen sie durch Flimmern und erregen an den Blatträndern neues

Lichtspiel. Das Lichtspiel aller Jahrestage zu allen Stunden zu malen waren die Maler also nun bemüht. Das Gegenständliche galt ihnen, wie schon angedeutet, zugleich als das Nebensächliche. Daher ist auf den meisten Bildern der Impressionisten weiter nichts zu sehen als entzückende Harmonietrios von Gold, Hellblau und Opal, oder Hellgelb, Hellrot und Hellblau, Rauchgrau, Cherryrot und Gold, oder Duos von Rosa und Malachitgrün, Perlgrau und Silber. Wenn einer aus ihrer Schar ein Gemälde „Frisierendes Wasser" nennt, hat er mit dieser Bezeichnung den gegenständlichen Inhalt des Gemäldes ganz genau angegeben; der Reiz und künstlerische Wert der Arbeit besteht eben nur in den zauberischen Farbennuancen, von denen man durch Worte keinen Begriff geben kann, man nehme denn farbige und duftende Worte.

Der moderne Impressionismus — denn es gab schon zu verschiedenen früheren Zeiten einen Impressionismus, wie der Hinweis auf Titian, Velasquez, Hals und Rembrandt zeigte —, der moderne Impressionismus war aber nicht nur berechtigt, sondern notwendig, trotz seiner teilweisen Unbildlichkeit. Er bereicherte die Malerei mit wichtigen Ausdrucksmitteln und erschloß ihr neue Entwicklungsmöglichkeiten, war jedoch selbst kein Ziel, kein Gipfel, sondern eine Phase, denn schließlich war man wieder auf neuen Wegen zum alten Ausgangspunkt zurückgekehrt; man hatte Licht und Luft malen gelernt, man hatte beides sogar meisterlich, virtuos malen gelernt, um nun doch wieder in neuer Manier die alten Dinge abzumalen, wenn auch mit der Bereicherung, daß man sie in ihrer Atmosphäre malte.

Der Impressionismus variierte also mit seinen pleinairistischen Mitteln das alte und verpönte naturalistische Thema des beliebigen Naturausschnittes; er brachte nur Studien hervor, er schuf keine Bildwerke.

In dieser arg kriselnden Zeit eröffnete sich zu guter Letzt noch ein Ausweg, es kam noch eine Nuance in das relativ gelöste Problem: die Maler wandten sich dem Studium



Abb. 22. Hölzel: Winter. 1891. Privatbesitz. Frau Konsul Krüger, Dachau. (Zu Seite 99.)



Abb. 23. Hölzel: Stehende Garben. 1891. Privatbesitz. Gutsbesitzer Eduard Ziegler, Dachau. (Zu Seite 97.)

der künstlichen Beleuchtungen zu. Es entstanden nun verblüffende Malereien, in denen bald das sprühende, kalte, elektrische Licht der Bogenlampen, bald das gleichmäßige, warme Licht der Glühbirnen, bald verschiedene Lichter vereint zu raffinierten Kombinationen mit Reflexeffekten gemalt wurden. Das war nun noch mehr das Wesentliche im Bild, das Ding kaum benützter Vorwand zur Vorführung interessanter Beleuchtungen. Zu Schemen wurden die Dinge, die hinter dem Lichtschein verschwanden, der ihnen dabei zumeist durchaus nicht eigentümlich war. Die Maler waren lichtrauschtrunken und vergaßen ob ihrer neuen Ausdrucksmittel das eigentliche Kunstproblem.

Wenn wir die von den Impressionisten aller Prinzipiengrade gemalten Tafeln und Leinwanden aufmerksam, lange, still, suchend und hingebend betrachten, werden wir gewahr, daß sie uns mehr wissenschaftlich interessieren als ästhetisch Genuß bereiten. Wir finden sie eminent, fabelhaft „gemacht", es bereiten uns ihre Farben sogar sinnliches Vergnügen, aber ihre Wirkung bleibt dennoch an der Oberfläche. Wir erinnern uns vor ihnen, daß sie weniger die Werke künstlerischer Intuition, als vielmehr die Resultate wissenschaftlicher Experimente sind. Denn wie Degas im weiblichen Körper alle Verhältnisgesetze der winkligen geometrischen Figur wiederfindet und studiert, legten anderseits die anderen Impressionisten ihren Gemälden bestimmte Regeln, wissenschaftliche Werte zugrunde. Sie malten eigentlich weniger das, was sie sahen, als das, was sie durch die großen Gelehrten Chevreul, Rood, Helmholtz und Bezold von den Farben wußten. Die Forschungsergebnisse dieser Gelehrten bestätigten ihre Vermutungen und Meinungen bezüglich der Gesetze, welche die Farben beherrschen, und bestärkten sie in der Zuversicht auf die Richtigkeit und Güte ihrer Sache. Chevreul zumal hat in seinem glänzenden Werke über die simultanen Kontraste der Farben die Richtigkeit der impressionistischen Theorien schlagend bewiesen. Wohlverstanden, wie Meier-Graefe sagt, die physikalische Richtigkeit. Signac hat dann in seinen



Abb. 24. Hölzel: Rothenburger Interieur. 1894. (Zu Seite 92.)

Essays, die er in der „Revue Blanche“ veröffentlichte, und von denen einer vor einigen Jahren in deutscher Übertragung im „Pan“ erschien, unter Hinweis auf das Tagebuch Delacroix' dargelegt, daß dieser, von den modernen Künstlern Frankreichs als ihr größter Meister verehrte Maler, die Prinzipien der Farbenteilung, zu denen sie sich unbedingt bekennen und welche die Neoimpressionisten bis ins Extrem trieben, bereits festgestellt und danach zu malen versucht hat. Die Berufung auf Delacroix, dessen Genie ja noch Goethe zur Bewunderung zwang, wie man in seinen Gesprächen mit Eckermann nachlesen kann, hat seinerzeit nicht wenig dazu beigetragen die Bewegung der Impressionisten zu fördern.

Signac sagt in einem seiner erwähnten Essays unter anderm: Die Neoimpressionisten „zerlegen die Farbe“, um den höchst möglichen Grad an Leuchtkraft, an Farbenglanz und an Harmonie zu erreichen; sie halten kein anderes Mittel hierzu für genügend. Unter diesem „Zerlegen“ ist zu verstehen:

1. Die Ausnützung des Mischungsprozesses, der sich bei vollkommen reinen Farben, d. h. bei Farben, die denen des Sonnenspektrums am nächsten kommen, auf der Netzhaut unseres Auges vollzieht.

2. Das Getrennthalten der verschiedenen Elemente, welche die einzelnen Nuancen ergeben, also der Lokalfarbe, der Beleuchtungsfarbe, der Reflexfarbe usw.

3. Die Abwägung und die Ausgleichung dieser Elemente gegeneinander, nach den Gesetzen der Kontrastwirkung, der Abschwächung und der Strahlung.

4. Die Verwendung von einzelnen Pinselstrichen, deren Größe in einem richtigen Verhältnis zur Größe der Bildfläche selbst steht, so daß sie beim erforderlichen Abstand mit den angrenzenden Pinselstrichen im Auge eine Mischung eingehen.

Außer diesen vier Regeln, die nach ihrer Ansicht die Farbengebung bestimmen, berücksichtigen die meisten Impressionisten und alle Neoimpressionisten noch die geheimnisvolleren Gesetze, die das Zusammenwirken von Linie und Farbe bestimmen, insbesondere wollen sie, daß die Linien, ebenso wie die Licht- und Schattenverteilung, Tönung und die Farbe, Nuancierung, zu dem besonderen Charakter der Bilder passen. Die Liniendominante wird durch das Sujet bedingt und bestimmt sein: horizontale Linien werden Ruhe ausdrücken, steigende Freude, sinkende Linien Trauer, eine Unzahl dazwischen liegender Richtungen der Mannigfaltigkeit unserer Empfindungen gemäß variieren. Zu den emporstrebenden Linien werden sich warme Nuancen und helle Töne gesellen; die absteigenden Linien werden kalte Nuancen und dunkle Töne fordern. Je nachdem das Gleichgewicht zwischen kalten und warmen Nuancen und matten und starken Tönen durchgeführt ist, wird sich dann die Ruhe der horizontalen Linien erhöhen.

Man hat theoretisch nichts dagegen einzuwenden, wenn Signac weiter ausführt, daß die Beobachtung der Gesetze der Kontrastwirkung, der Farbenschwächung und der Strahlung und die strenge Berücksichtigung des Moments der Mischung im Auge die Neoimpressionisten ganz von selbst zu einer neuen Methode zwang (die übrigens, wie wir wissen, nicht ganz so neu ist, wie sie uns gern glauben machen wollen), da nur der prismatisch „zerlegte Farbenfleck" das Gleichgewicht der Grundelemente, das zur Harmonie führt und zu jener Reinheit, die den Glanz verbürgt, möglich macht.

Warum diese Malweise störender sein soll als die konventionellen Verfahren anderer Maler, wie den sie Benützenden oft vorgeworfen wird, ist allerdings nicht einzusehen, und sie haben daher recht, wenn sie die Angriffe abwehren, indem sie sagen: Es wird uns entgegengehalten, daß man keine „Pünktchen" im Gesicht habe. Gut! Aber hat



Abb. 25. Dill: Fischerboote bei Malamocco. 1880.

man etwa schwarze, graue, braune Schraffierungen oder Kommata im Gesicht? Ribots Schwarz, Whistlers Grau, Carrières Braun, die Schraffierung Delacroix', das Komma Monets sind, genau wie die prismatisch zerlegten Farbenflecke, Kunstmittel, deren sich diese Maler bedienen, um eben ihre besondere Art die Natur zu sehen, auszudrücken, also analoge Verfahren, die man zulassen muß, da der betreffende Künstler nun einmal darin das beste Mittel findet, dem, was ihm vorschwebt, Gestalt zu geben.

Parallel mit der hellen, oft grellen Malerei des Lichts entwickelte sich eine eminent künstlerische Malerei des Schattens, eine andere Art Lichtmalerei, denn man spricht, wie Ruskin richtig sagt, fortwährend von Lichtern und Schatten in der Malerei, als ob sie etwas wesentlich Verschiedenes wären und auf verschiedene Art gemalt werden müßten. Jedes Licht ist aber Schatten im Vergleich zu helleren Lichtern, bis hinauf zur Leuchtkraft des Sonnenlichts; und jeder Schatten ist Licht im Vergleich mit tieferen Schatten, bis zur Dunkelheit der Nacht. Jede in der Malerei angewendete Farbe, außer dem



Abb. 26. Dill: Siesta (venezianische Lagune). 1883.

reinen Weiß und dem puren Schwarz, ist somit zugleich ein Licht und ein Schatten: Licht in bezug auf alles Dunklere, Schatten in bezug auf alles Hellere. Der hervorragendste Meister der einen modernen Malerei heißt Manet, der anderen Whistler. Beide erbten einen Teil desselben Schatzes; der eine Silber, der andere Gold; und beide verfeinerten das übernommene Erbe bis in die äußersten Möglichkeiten. Es gab kein Weiter auf den gesonderten Gebieten des gleichen Reiches. Die Kunst geriet in Gefahr durch den konsequenten Impressionismus zu einem schimmernden Schemen zu werden, das nur noch Bedeutung hatte für die empfindliche und leicht bewegliche Einbildung raffiniert Gebildeter und der sensiblen Maler selbst; sie wurde wieder einmal l'art pour l'art im extremsten Sinn.

Und wieder kam es zu einer Wandlung.

Die Tendenz der Abkehr vom abstrakten Farbenausdruck, zu dem der Impressionismus schließlich in folgerichtiger gesetzmäßiger Entwicklung bis zu dem im Werk unpersönlich wirkenden Neoimpressionismus geführt hat, machte sich bemerklich. Es erwachte das Verlangen nach Betonung des dekorativen Elements in dem, mit gleichzeitiger Verwertung

der durch den Impressionismus gewonnenen neuen Mittel differenzierter Farbennuancen geschaffenen Bilde.

Das Problem des Impressionismus war nur ein Problem der Malerei, nicht das Problem.

Ein Wichtiges, das in seiner ganzen Tragweite und Ausnützungsmöglichkeit für die Erlangung stilmäßiger, dekorativer Wirkung im Bilde, von den Impressionisten selbst nicht genügend gewürdigt wurde, und das von ungleich größerer Bedeutung ist als die neu gewonnenen technischen Ausdrucksmittel, ist die vom Impressionismus eingeführte besondere Art des Sehens: das Sehen der großen Form. Malerischer Impressionismus



Abb. 27. Dill: Venezianische Werft (Fragment). 1883. Besitzer: Familie Steinway, New York. (Zu Seite 59.)

resultiert, wie Hölzel richtig sagt, aus der parallelen Einstellung der Sehlinien und den daraus folgernden Konsequenzen.

Diese, eminent künstlerisch wirkende, Betonung der großen Form, wie sie z. B. von den Dachauern gepflegt wird, haben die extrem gewordenen Impressionisten vernachlässigt, teilweise sogar gänzlich unterlassen (in meisterlicher Weise angewandt sehen wir sie nur in Bildern von Manet, Césanne, Degas und anderen ganz großen Künstlern des Impressionismus, auch solchen früherer Zeiten) dadurch haben sie sich um ein ungemein wirkungsvolles künstlerisches, nicht bloß technisches Mittel gebracht. Und so kam es auch, daß man sagte, die durch den Impressionismus gewonnenen neuen Ausdrucksmittel der Malerei seien nicht geeignet, das Wesentliche der Dinge durch das Kunstwerk panisch auf uns wirken zu lassen, weil sie die Form der Dinge verschwimmen lassen.

Künstlerisch betrachtet gibt es keine den Dingen wesentliche Beleuchtung, wenn man von den selbstleuchtenden Gestirnen und irdischen Feuern absieht; man vermag die Dinge

der freien Natur in allen möglichen Beleuchtungen und Atmosphären zu malen, im grellen Licht des vollen Sonnenscheins, im gedämpften Licht wolkenverhangener Tage, im Schummern des rauchigen Nebels, in den leichten Morgenflören und im Abenddämmern, in allen verschiedenen Lichtstimmungen aller Jahreszeiten, aber nicht in dem Lichte, das den Dingen wesentlich ist.

Dagegen kann man die Dinge in der ihnen wesentlichen Form darstellen, wenn man scharf und fein hinlugende Augen hat und eine geschickte Hand.

Die hier geschilderten Dachauer, die von diesen Meistern des Lichts und des Schattens gelernt hatten, zählen zu den Besten und Bedeutendsten, die in Deutschland die Verbindung zwischen dem Impressionismus und der formalen Komposition großen Stils wieder herstellten; sie entdeckten für sich wieder den Zusammenhang von Linie und Form und Farbe. In den Profilen ihrer Formen ist oft ein ergreifender Ausdruck sublimer Schönheit und Größe, die den Dingen wesentlich sind, und dabei sind ihre Konturen mit den zartesten Farben der modernen Palette erfüllt.

* * *

Während der Fahrt von München nach Dachau kann man beobachten, wie bereits nach der ersten Bahnstation Allach der Erdboden, der bisher brotbraun gefärbt war, mit einem reichen Durchschuß von hellen Kieselsteinen, tiefer tonig wird, bis er in der Nähe Dachaus gänzlich in das tiefe Dunkel des Torfes übergeht. Hell, silbrig spiegelnd, schlängeln sich die Wasser der engen Kanäle durch das Moor. Wie ausgeblichenes Gold



Abb. 28. Langhammer: Studie in Kohle.



Abb. 29. Langhammer: Bleistiftstudie. (Zu Seite 143.)

schimmern matt die weiten Wiesen im Frühling und im Herbst. Zuweilen sind sie durchzogen von dunkleren Flächen, den violettbraunen Heidestrecken. Da und dort ragt aus der Ebene ein einzelnes Gehöft oder ein niedrig an den Boden gedrücktes Dorf mit einem weißblinkenden Kirchturm in einfacher Gestaltung.

Über all dem hängt meistens ein schwerer Himmel mit Schwärmen schwarzer, träg anschwellender und abschwindender Wolken, die vom Wind zusammengetrieben worden waren und nun langsam, ganz langsam am bleibleichen Himmelsgrund hinziehen, seltsame, fremde Gebilde, finsteren Gedanken vergleichlich, die ein Antlitz überhuschen.

Schon von weitem sieht man den weißen, oblongen Kasten des verlassenen Herzogsschlosses mit dem dunklen Haubendach auf dem Hügel über dem Moore ragen. In respektvoller Nachbarschaft steht die Kirche und um sie herum geschart, an krummen, steil ansteigenden und jäh abfallenden, buckelsteingepflasterten Gäßchen, drängen sich die schuppendachbedeckten, hochgiebeligen Häuser mit den Stufenantritten und Türklopfern; uralte Häuser sind es, mit massigen Mauern, kleinen Fenstern und Toren, dunklen Gängen und steilen Stiegen und knarrenden Dielen; Häuser, die wunderliche Behälter geheimer Dinge zu sein scheinen.

Wie ein Traumgebilde ragt die Stadt an Frühlings-, Herbst- und sommerlichen Regentagen auf ihrem schroffen Hügel über die unten im Moor brauenden Nebel. Eine Reihe aufeinander folgender Jahrhunderte hat ihre Merkmale zurückgelassen, die, nicht



Abb. 30. Langhammer: Bleistiftstudie.

auffallend, sich harmonisch miteinander verschmolzen. In ihrer altertümlichen, graufarbigen Schlichtheit, mit ihren großen Massen, die sich in dunklen Formen vom perlgrauen Dunsthimmel abheben, bildet die alte Stadt die vollkommenste Verwirklichung eines uralten Menschensitzes im weiten Moor.

Die Bäume um den Ort herum ragen fern und ungewiß, gespenstig starr im dunklen Schattenriß. Aus den zarttonigen Flören, welche die Uferweiden der Amper umwallen, klingt klagend des Regenpfeifers Ruf. Mit wehem Weinen umwirbt das rieselnde Wasser die stetigen Steine. Die Luft ist dumpf verdickt und dunkel, voll eines scharfen Brodems, der sich vom abgefallenen, fahlen, feuchten Laube löst, das am Boden gärt. Der schimmlige Zunder vermorschter Weiden durchstäubt die Luft, die Laute kaum weiter trägt. Das ist Dachauer Vorfrühlingsstimmung. Und ähnlich ist es im Herbst.

An solchen trüben Tagen sieht man unter Erschauern dunkle Gestalten mit bleichem Antlitz wie Schemen aus dem Nebel auftauchen. Bei ihrem Herangleiten erschimmern die Gesichter hinter dem feinen Wassergespinst, das der Nebel in die Luft wob, zartfarbig, wie aus grauem Tuch das Rosa des knistrigen Atlas schimmert.

Und eine tiefe Ruhe schwebt an solchen Tagen in den grauen Lüften über Dachau; zuweilen bloß klingt aus dem überschweren, dunstig wabbernden Moosbodenbrodem, wehmütig gedämpft, fernes Orgelspiel, sachte aufwallend mit einem linden Luftstrom, dann wieder leise verloren verrinnend in der ruhigen Stille; oder die unsichtbaren Glocken

der alten Kirche lassen ihre schwarzen Weihrauchfässer auf= und abschwingen und einen Rauch von tiefen Klängen in die linde Luft aufsteigen.

Das Dachauer Moorland ist feuchtigkeitssatt. Zahllose Wasserläufe durchqueren es wie Adern, und dunstschwer lagert die Luft darüber. Diese besondere Beschaffenheit, ähnlich dem feuchten Delta des Pos und der Ebenen Hollands, gab die Bedingungen zu der köstlichen Zartheit des Farbentons, der die Gemälde der Dachauer Meistermaler auszeichnet vor den Malereien anderer.

In der trockenen Gegend herrscht, wie Taine fein und richtig sagt, die Linie vor und zieht zuerst die Aufmerksamkeit auf sich; die Berge zeichnen auf dem Himmel mächtige, in einem großen und edlen Stil errichtete Bauten ab, und alle Gegenstände erheben sich mit lebhaften Kanten in die klare Luft. In den ebenen und feuchten Gegenden dagegen, die erhaben wirken durch den unermeßlichen Himmel, der sich ungehindert auf die trächtige Erde niederbeugt, werden die Umrisse der Dinge von dem oft kaum bemerkbaren Dampf, der schier immer in der Luft schwebt, aufgeweicht, verwischt, getrübt. Das, was hier vorherrscht, ist der Fleck. Eine Kuh, welche weidet, ein Mann, der Torf sticht, Gras mäht, ein Baum oder Busch, erscheinen wie ein Farbton unter andern Tönen. Das Ding taucht auf: es tritt nicht, wie mit dem Meißel ausgeschlagen, in einem Augenblick aus seiner Umgebung hervor; man staunt über seine Formengestaltung, das heißt über die verschiedenen stufenweise zunehmenden Helligkeitsgrade und über die verschiedenen Abstufungen ineinanderfließender Farben, die seine allgemeine Färbung in ein Relief verwandeln und für die Augen den Eindruck des Körperlichen verursachen.

Manchmal, wenn die vom bayerischen und dem salzburger und tiroler Gebirge niederbrausenden Stürme den schweren Schwalm feuchter Dünste zerrissen und zerstreuten, ist die Luft über dem Dachauer Moos leicht und los und hell wie Glas, die Dinge



Abb. 31. Hölzel: Erwartung. 1892. (Zu Seite 99.)

erschimmern dann in einer kühlen, weißlichen Helle mit einem ganz zarten, flüchtig vibrierenden Blauflimmer, dem Reflex der Himmelsbläue. Doch währt dieser Zustand auf dem Moorland niemals lange; bald überschwebt das flache Land wieder schwer und schwül ein feuchter brodelnder Brodem. Er hebt sich mit bitterem Ruch aus dem mullschwarzen, durchwässerten Torf, und senkt sich hernieder aus perlglänzenden, wasserträchtigen Wolken. Am Morgen und am Abend wallen wieder in trägen Wellen und zerfließenden Flören die nebeligen Dünste wie Seidengespinste und zerfetzen sich an den Weiden und Pappeln. „Der Fluß blinkt, und das trübe Licht malt hier und dort auf seinem flachen Bauch unbestimmte Scheine. Am ganzen Rand des Himmels steigen



Abb. 32. Hölzel: Die Zimmermannsfrau.
Privatbesitz. Denecke, San Franzisko. Goldene Plakette. 1892. (Zu Seite 98.)

unaufhörlich Wolken auf, und ihre fahle, bleierne Farbe, ihr, wie regloser, langer Zug, läßt an ein Heer von Gespenstern denken: es sind die Gespenster des feuchten Landes, stets erneuerte Schemen, die den ewigen Regen bringen."

In einer Gegend, in der diese Stimmungen die am längsten verweilenden und immer wiederkehrenden sind, haben sich nun jene meisterlichen Maler angesiedelt, denen dies Buch gewidmet ist.

Wenn man das Glück genießt im Atelier eines der Meister, Dills oder Hölzels, die vielen schönen Werke ihrer Kunst sehen zu können, merkt man, daß das ihnen natürlich malerisch Erscheinende um Dachau nicht gleich sichtbar ist, sondern daß es gesucht werden muß und gefunden wird in der intimen Färbung und wunderlichen Gestaltung der Dinge, die hier schier immer verhüllt sind von warmer, weicher, wimmelnder Dunstluft. Die Dachauer Meistermaler suchen und finden das Malerische in der

Natur dort, wo es am unauffälligsten ist. Wo die Natur am unauffälligsten ist, ist sie aber auch am vollkommensten im feinsten künstlerischen Sinn, weil am harmonischesten: denn nur das Unharmonische ist auffällig. Wo die Natur am vollkommensten ist, ist sie aber auch am flüchtigsten im Vorgang. Dieses sachte Vorbeihuschen feinster Schönheit im künstlerischen Werk festzuhalten, den flüchtigsten Eindruck der höchsten Entfaltung verborgen gewesener Schönheit der Natur im Werk zu einem dauernden zu machen, sind die Dachauer bemüht.



Abb. 33. Dill: Venezianischer Kanal. Fragment. 1883. Museum Stuttgart.
(Zu Seite 59.)

Man hat sie mißverstanden, als man annahm, sie wären zu ihrer Kunst, wie vor ihnen die Impressionisten, hauptsächlich auf dem Wege der wissenschaftlichen Spekulation gekommen. Dies ist nicht der Fall. Ihre Kunst entwuchs ihrem Gefühle. Erst nachdem sie ihre Kunst bereits hatten, haben sie den ästhetischen Gesetzen und den sonstigen Gründen ihrer Kunst nachgesonnen und dann auch Erklärungen gefunden und allerlei was theoretisch als Beweis für die Richtigkeit der von ihnen angewandten Prinzipien und Mittel gelten kann. Aber sie bedurften nicht erst der Auffahrung des schweren wissenschaftlichen und theoretischen Geschützes, um damit die Richtigkeit, Güte und Schönheit der Werke ihrer Kunst zu beweisen; ihre Kunst beweist sich durch den ihr eigenen Karat selbst am



Abb. 34. Dill: Venezianischer Kanal. Fragment. 1883. Museum Stuttgart.
(Zu Seite 59.)

besten, wie sich ja auch sonst die vollkommenen Dinge einfach durch ihr schönes Dasein beweisen. Wie ihre Kunst dem Gefühl entwuchs, ist sie auch wieder für das Gefühl bestimmt. Sie ist keine ausschließliche Experimentenmalerei, interessant für den Maler und den Forscher bloß, sie ist in höherem Sinne Kunst: Gefühlsausdruck und Schmuck zugleich.

Man hat den Dachauern vorgeworfen, daß sie nicht genug naturalistisch malen, daß sie von den Schotten beeinflußt seien. Dieser Vorwurf ist läppisch. Weil Kunst immer Steigerung und erwogene Durcharbeitung des Vorhandenen ist, weil sie Wissen und Können bedeutet, und beides nicht von ungefähr anfliegt. Übrigens: Nachdem Muther in Brügge war, gestand er: Es ist so dumm, daß wir in Kritiken von Stilisierung, von Archaismus reden. Fahrt doch nach Brügge. Da geht die Vergangenheit mit uns spazieren. Wir streifen ihren Arm, wir atmen sie ein. Alte Holzskulpturen sind lebende Wesen. Man fühlt, daß Maeterlinck und Minne Naturalisten sind, nicht anders wie Liebermann und Zola. — So möchte ich allen, die vom Schottischen im Werke der Dachauer reden, sagen: Fahrt doch nach Dachau. Dort seht ihr die Natur wie Dill und Hölzel. — Dabei will ich, so wenig wie die Dachauer selbst, ableugnen,

daß sie manches von den schottischen Malern profitierten. Sie profitierten überhaupt von vielen; gar nicht wenig von den französischen Impressionisten. Ihre Kunst ist durchaus keine traditionslose. Just das aber gibt ihr Wert; denn sie ist mehr als Experiment, sie ist das Produkt einer gesetzmäßigen Entwicklung der Kunst der Malerei; in der modernen Landschaftsmalerei ist sie vielleicht das letzte und höchste. Und wahr ist der Dachauer Werk durchaus, nicht weniger wahr als ein Bild Liebermanns. Man darf dabei nur nicht außer acht lassen, daß es verschiedene Höhengrade der künstlerischen Wahrheit gibt. Meister Dills Bekenntnis diesbezüglich lautet: „Das natürlichste Geschöpf ist das der reinen Rasse und die natürlichste Natur ist die edelste Natur, das heißt die, welche auf feinere und geübtere Augen und Herzen den tiefsten beglückenden Eindruck macht. Hat ein edel gebauter und feinfarbiger Menschenkopf nicht mehr Recht Natur zu heißen, als der zufällig herausgegriffene, alltägliche Schädel?" Diese natürlichste, edelste Natur nun malen die Dachauer. Sie sehen die Natur nicht nur besonders, sondern sie sehen die besondere Natur. Ein sehr weiser, ja ein raffinierter Denker sagte: Nicht daß man etwas Neues zuerst sieht, sondern daß man das Alte, Altbekannte, von jedermann Gesehene und Übersehene wie neu sieht, zeichnet die eigentlich originalen Köpfe aus. Der erste Entdecker ist gemeinhin jener ganz gewöhnliche und geistlose Phantast — der Zufall. — Solche, das Alte neu sehende Köpfe haben die Dachauer.



Abb. 35. Dill: Trabaccolo. 1881. Gemäldegalerie St. Gallen. (Zu Seite 59.)

Das Werk der Dachauer ist immer der wesentliche, das heißt restlos künstlerische Ausdruck der Wirkung der Natur auf ihre Empfindung und ihren Intellekt. Ihre Auffassung der Natur in ihren kleinsten Teilen ist groß und ausschließlich künstlerisch.

Nehmen wir einen nackten Menschen an — ich wähle ihn nackt, weil ja auch die Dinge der freien Natur keinem Mummenschanz treiben —; wenn er vor uns steht, werden wir zuerst wahrnehmen, daß es ein Mensch ist, dann erst, daß er ein alter oder junger Mensch ist, noch später werden wir unterscheiden, ob er ein Mann oder ein Weib ist, und wieder später werden wir erkennen, ob er freudig oder traurig ist, schließlich werden wir auch wahrnehmen was das Schicksal in ihm wirkte; aber wir werden noch immer nicht wissen, welchem Volksstamm er angehört. Vor allem anderen werden wir den großen Zug wahrnehmen, werden wir erkennen: es ist ein Mensch. So, finde ich, malen die Dachauer. Sie malen, um ein Beispiel anzuführen, so die Bäume. Sie malen sie nicht als Botaniker. Um einer großen Erkenntnis willen verzichten sie auf viele kleine. Wir erkennen auf dem einen oder andern ihrer Bilder einen Baum, und mehr, sein Inneres, sein geheimes Leben, sein ruhig vergehendes Dasein; wir erkennen einen alten oder jungen, einen stolzen oder demütigen, einen starken Baum, in dem die würzigen Säfte hochquellen, oder einen müden Baum, dessen Stamm hohl wird, dessen Mark in Mull zerfällt. All das erkennen wir auf dem Bilde eher als des Baumes botanische Familienzugehörigkeit. Und es ist dies auch wichtiger und von tieferer Beziehung zu unserem Gefühlsleben als alle wissenschaftliche, photogrammgetreue Malerei.

Den hier in guten Reproduktionen gezeigten Werken der Dachauer Meistermaler entströmt eine Macht, die, um Worte von Bayersdorfer zu gebrauchen, vermöge der autochthonen, den künstlerischen Ausdrucksmitteln innewohnenden Kraft, die durch das Medium einer vollkommenen Technik und einer künstlerischen Vollendung auf die Sinne der Beschauer eine solch starke Wirkung übt, daß die Sinne das wahrnehmen, was sie nicht erfahren haben, während sie das übersehen, was sie wissen. Die Dachauer malen pflanzenpsychologisch bei Eingedenksein ästhetischer Prinzipien. Die Verschmelzung innerer und äußerer Elemente ergibt die harmonische Wirkung ihrer Bilder.

Hinter der sichtbaren Proportion, der sie viel Sorgfalt widmen, ragt immer auch eine unsichtbare aber fühlsame. Ruskin hat es betont, und die Dachauer haben es wie er erkannt und danach gehandelt, daß die sichtbare Proportion oder die vernunftgemäße Beziehung der Massen untereinander eines der wichtigsten Mittel ist, um Einheit unter den Dingen herzustellen, die sonst vereinzelt bleiben müßten. Da Proportion neben jeder andern Art von Einheit bestehen kann und sich behauptet, wenn alle Mittel versagen, kann man wohl sagen, sie liege an der Wurzel fast aller unserer Eindrücke vom Schönen. Die melodische Verbindung untereinander zu einer Einheit wird nie ohne erfreulichen Eindruck bleiben. Wo die Proportion der Massen jedoch fehlt, wird immer ein Mangel fühlsam sein, und der Eindruck des Werkes ein unreiner, weil jeder Mangel unangenehm wirkt. Wahre Proportion sieht nun freilich anders aus, als die willkürliche Verschiebung aneinandergehäufter Dinge auf den Bildern der meisten Maler. Die meisten Maler sind aber eben auch keine Künstler und wissen nicht, daß die Dinge eines Bildes, wie Millet sagte, niemals den Eindruck machen sollten, als hätte ein Zufall sie zusammengebracht, sie sollen vielmehr in notwendiger und zwingender Beziehung zueinander stehen.

Diese Gesetzmäßigkeit zeichnet alle meisterlichen Bilder der Dachauer aus.

Das von Zola geprägte Schlagwort: „Ein Kunstwerk ist ein Stück Natur, gesehen durch ein Temperament", wurde vielfach falsch erfaßt, wodurch es manche Verwirrung anrichtete; denn es stellte sich bald heraus, daß das bloße Abmalen eines beliebigen Naturstückes noch lange nicht das Kunstwerk gibt. In seiner Einleitung zu der deutschen Ausgabe von Zolas „Mes haines" sagt Helferich von diesem allbekannten Schlagwort, daß Zola es aus einer Kunstdefinition Taines gezogen habe. Die betreffende Definition Taines lautet: Ein Kunstwerk hat den Zweck, irgendeinen wesentlichen oder auffallenden Charakter, beziehentlich eine Idee klarer und vollständiger zu offenbaren, als dies in dem Gegenstand selbst liegt. Um dazu zu gelangen, führt der Künstler bei der

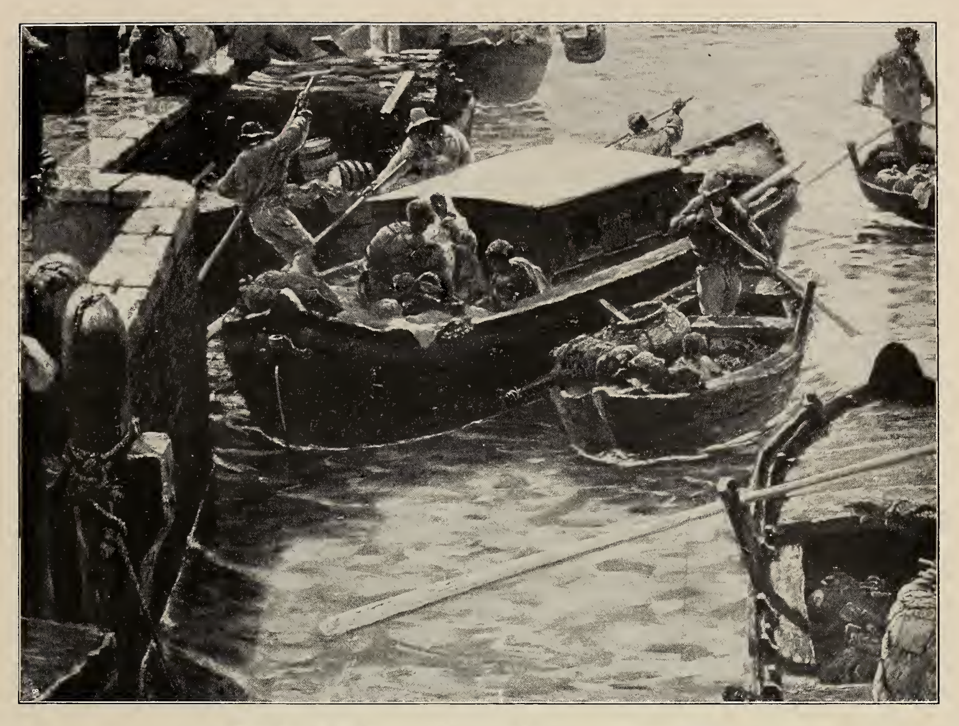


Abb. 36. Dill: Venezianischer Kanal. Fragment. 1883.
Museum Stuttgart. (Zu Seite 59.)

Wiedergabe des Gegenstandes eine Veränderung in dem Verhältnis seiner Teile herbei, so daß ein bestimmter Teil auf eine systematische Weise hervorgehoben wird. — Hierzu bemerkt Zola, das, was Taine als einen „wesentlichen Charakter" bezeichnet, fällt mit dem „Ideal" der Dogmatiker zusammen, nur sei der wesentliche Charakter ein schönes oder nach Umständen auch häßliches Ideal. In Rubens' „Kirmes" führt er, sich an Taine anlehnend, aus, sei die Raserei der Orgie das Ideal, in Raphaels „Galatea" sei das Ideal die stolze, reine, liebliche Schönheit. Michelangelo verstärkte die Muskeln, verdrehte die Lenden, vergrößerte einzelne Glieder auf Kosten anderer, wodurch es ihm gelang sich von der gemeinen Wirklichkeit zu befreien und Riesen seinem Herzen gemäß zu schaffen, die an Schmerz und Kraft schrecklich sind. Die Erklärung Taines befriedige demnach nach zwei Seiten: sie macht den Künstler unabhängig von der Natur und zwingt ihm anderseits die alten „Gesetze der Schönheit" nicht auf; sie weist den Künstler an, die Natur nicht zu kopieren, sondern zu interpretieren. „Ich spreche meinen ganzen Gedanken aus," schloß Zola, „indem ich sage, daß ein Kunstwerk ein Winkel der Schöpfung ist, gesehen durch ein Temperament."

Das bloße Abmalen der Dinge der Natur ist also nicht das Äußerste, Letzte in der Kunst, sondern nur eines der vielen Mittel, um Kunst zu schaffen.

Die erhabene und große Harmonie, die der sensible Künstler der Natur gegenüber stets empfindet, insbesondere in gewissen Stimmungen, wird er am besten zum Ausdruck bringen, wenn er die Harmonie auf der begrenzten Fläche durch s e i n e Ausdrucksmittel hervorzubringen trachtet. Darum erstehen dem Maler die besonderen Anforderungen, seine Mittel daraufhin zu studieren und die Natur wieder vom Standpunkt der harmonischen Ausdrucksmöglichkeit seiner Mittel zu betrachten. Es wird darum auch die künstlerische Wiedergabe der großen und erhabenen Harmonie in der Natur in inniger Wechselbeziehung zu ihrer Ausdrucksmöglichkeit gedacht und in diesem Ausgleich das

Endziel des Naturalismus gesucht werden müssen. Denn die wahre Wissenschaft ist, um nochmals Delacroix zu zitieren, nämlich nicht das, was man gewöhnlich unter dieser Bezeichnung versteht, nicht ein Teil der Erkenntnis, der von der Kunst verschieden ist. Nein! Die Wissenschaft ist die Kunst selbst. Umgekehrt ist die Kunst nicht mehr das, wofür sie der Laie hält, nämlich eine Art Eingebung, die, ich weiß nicht woher kommt, ins Blaue hineingeht und nur das malerische Äußere der Dinge dar-



Abb. 37. Dill: Venezianisches Fischerboot. 1885. (Zu Seite 59.)

stellt. Es ist die Vernunft selbst, die durch das Genie verschönt ist, aber einen vorgeschriebenen Weg geht und durch höhere Gesetze in Schranken gehalten wird. —

In der bildkünstlerischen Wiedergabe eines Dinges, eines Stückes Natur ist nun die dreidimensionale Naturerscheinung auf eine zweidimensionale Fläche zu übertragen, was nur durch Übersetzung, durch Interpretation möglich ist. Daraus folgert, daß die Mittel, durch die der Maler die Naturerscheinung wiederzugeben hat, andere sein müssen als die der Natur. Kunst steht also im innigsten Zusammenhang mit der äußersten Ausnützung der künstlerischen Mittel.

Dem Verständnis von Werken der Malerei kann es daher nur zum Vorteil gereichen, wenn man die künstlerischen Ausdrucksmittel kennen zu lernen sich bemüht. Es mag darum an dieser Stelle die diesbezügliche Definition Hölzels, des die Dachauer Bestrebungen auch theoretisch vertretenden Meisters, nicht unpassend angeführt werden. Er sagt ungefähr dies:

Die wichtigsten Mittel, außer den rein technischen, die dem Maler zur Verfügung stehen, sind Form und Farbe. Die Flächenform versinnbildlicht vorzüglich die plastischen



Abb. 38. Dill: Fischmarkt Chioggia. Aquarelle.
Besitzer: S. K. H. Prinzregent Luitpold von Bayern. (Zu Seite 60.)

Gegenstandsformen der Natur auf der Fläche, während Hell und Dunkel und alle Farbennuancen eine Steigerung der Wirkung und gleichzeitige Suggestion der Plastik bewirken. Kommt man ferner zu dem Ergebnis, daß die uns in ihrer gewaltigen Größe harmonisch erscheinende Natur nicht durch Linien begrenzt ist, wir aber im Bilde ein Stück Natur meist auf einer begrenzten, eingerahmten Fläche zur Darstellung bringen müssen, so kann auf dieser Fläche das wiedergegebene Stück Natur nur dann harmonisch erscheinen, wenn es in ein harmonisches Verhältnis zu dieser begrenzten Fläche gebracht wird. Wir müssen also, um ein **Bild** zu schaffen, mit unsern Mitteln die Harmonie anstreben. Nun unterscheidet sich aber die bildmäßige Malerei von der haupt-



Abb. 39. Langhammer: Sonnenkringel. Ölbild. (Zu Seite 142.)

sächlich gemalten Studie dadurch, daß das im Bild wiedergegebene Stück Natur harmonisch zur begrenzten Fläche steht, während bei der Studie eine diesbezügliche Rücksicht im besonderen Maße nicht genommen werden muß und wird, weil mit der Studie zumeist andere als Bildabsichten verknüpft sind. Das Bild ist, zum Unterschiede von einer Studie, ein, in bezug auf Form, Linie, Farbe und Ton in den Gegensätzen, unter Berücksichtigung des Haupt- und Nebensächlichen, geschlossenes, harmonisches Ganze. Das Bild unterscheidet sich also von der Studie dadurch, daß in letzterer mit den malerischen Mitteln die Impression eines Dinges so gut als möglich auf der Fläche wiedergegeben wird, während es sich beim Bilde gleichzeitig darum handelt, die angestrebte Wiedergabe der Erscheinung in harmonische Vereinigung mit einer gegebenen oder gefundenen, begrenzten Fläche zu bringen. Im ersteren Falle findet eine bloße Übertragung der Natur oder des Gedankens auf eine Fläche statt, während im zweiten Falle die Übertragung mit gleichzeitiger harmonischer Gestaltung in Erscheinung zu treten hat.

Enthält die Studie durch Zufall oder Absicht die gleichen bildwirkenden Elemente, so hat sie die Berechtigung, Bild genannt zu werden. Gewöhnlich jedoch unterscheidet sich die Studie sehr deutlich vom Bilde dadurch, daß durch die genaue und getreue Nachahmung der Natur und ihrer zahllosen Einzelheiten eine geschlossene und harmonische Gesamtwirkung in allen vorhin erwähnten Teilen nicht erreicht ist. Da aber dem Geiste und Talente des Malers überlassen bleibt, je nach der Persönlichkeit, das eine oder andere mehr zu betonen, werden wir gewissermaßen als Improvisationen vor der Natur Kunstwerke entstehen sehen, die wir mit gleich großer Begeisterung betrachten.

In bezug auf das Vorstehende mag erwähnt werden, daß es von den Naturalisten Liebermann in Berlin und Zügel in München bekannt ist, — was ja auch schon von Bastien Lepage berichtet wurde, — daß sie ihre vor der Natur gemalten Bilder im Atelier in einem Raum und Rahmen erst zu jener Geltung bringen, die ihnen für die

endliche, von ihnen angestrebte, Wirkung maßgebend erscheint. Indem sie also gewissermaßen etwas in die Malerei hineinbringen, was der begrenzten, bildmäßigen Fläche mehr, dem momentanen Naturausschnitt aber weniger entspricht, tun sie etwas, das mit ihren gewöhnlich ausgesprochenen Schlagworten in Widerspruch steht, zugleich aber die Bedeutung des von den Dachauern offen vertretenen Grundsatzes, daß das harmonische Ausgleichsverhältnis der Naturerscheinung zur begrenzten Fläche gegenüber der reinen und nur Naturausschnittwiedergabe das wichtigere ist unfreiwillig bestätigt.

Ein anderer Grundsatz der Dachauer ist: daß einfache Gegensätze, aus der Natur herausgesehen und auf die Fläche übertragen, die größten und ruhigsten Wirkungen ergeben. Auch damit haben sie recht; denn „nur in Wegwerfung des Zufälligen und in dem reinen Ausdruck des Notwendigen liegt der große Stil“, wie Schiller sagte; oder wie Ruskin: „Jeder große Künstler strebt danach, die besondere Eigentümlichkeit des Gegenstandes zum höchsten Ausdruck zu bringen, welche dem Material, auf und mit dem er arbeitet, und den Mitteln, die er in der Hand hat, entspricht. Geben Sie Velasquez oder Veronese einen Leoparden zu malen, so werden Fell und Flecken das erste sein, an deren malerische Wiedergabe diese Künstler denken. Geben Sie den Leoparden Dürer zu stechen, — er wird gleich bei Pelz und Bartborsten beginnen. Geben Sie ihm einen Griechen zu meißeln, — er wird den ganzen Gliederbau und die Kinnladen heraus-



Abb. 40. Langhammer: Eremit. (Zu Seite 142.)

meißeln: jeder von ihnen tut das Bestmögliche mit den ihm zur Verfügung stehenden Mitteln."

Aufbauend auf die Errungenschaften des Impressionismus bemüht sich die gegenwärtige Bewegung der Dachauer um eine harmonische Verteilung im Raum, die, von einer ebenso einfachen Hell-, Dunkel- und Farbenverteilung unterstützt, Ruhe und Größe im Bilde erreicht, und so der in der Natur stets vorhandenen Harmonie am nächsten kommt.

Während in der Mitte und am Ende des vorigen Jahrhunderts die Hauptbestrebungen in der Malerei auf die Erzeugung von Licht und Helligkeit im Verein mit der unstilisierten Wiedergabe der Erscheinungen gerichtet waren, treten jetzt die verfeinerten koloristischen Bestrebungen mehr und mehr hinzu und hervor, und wie schon von den alten Meistern, etwa Leonardo, Giorgione, Velasquez und anderen, so wird auch von den feinfühlenderen modernen Koloristen die Malerei mit ihrem Studium auf Klangwirkungen in eine innige Wechselbeziehung mit der Musik gebracht. Wie sich gegenwärtig die moderne Musik von der klassischen dadurch unterscheidet, daß sie nicht so sehr die Melodie als vielmehr die Harmonie bevorzugt, hat sich auch in der Malerei eine Wandlung vollzogen, die dem Gegenständlichen und dem Dinge selbst nicht mehr die alleinige oder selbst hauptsächliche Bedeutung beimißt, sondern den Gegenstand in seiner Verwertung in und mit dem Raume als Grundlage für eine interessante Durcharbeitung der Hell-Dunkelheit und der Farbentonausgestaltung benützt. Der Gegenstand gilt wieder einmal als Gelegenheit zur höchsten Verwertung der künstlerischen Ausdrucksmittel und findet in dieser Beziehung die höchste Durchbildung des Werkes statt.

Das ist eine der gern ergriffenen Anfeindungsgelegenheiten auf die moderne Malerei. Man wird nicht mehr geistig angeregt durch die modernen Bilder, lautet eine oft geäußerte Klage älterer Kunstfreunde, die ihren Geschmack an älteren Bildern schulten, die entweder geschichtliche, kulturgeschichtliche, völkerkundliche, archäologische oder literarische Stoffe behandelten und dadurch dem Beschauer leicht verständlich waren. Behelfe zum Anschauungsunterricht waren die meisten früheren Bilder in mehr oder minder starkem Maße; bekannte Szenen aus der Geschichte, den Moderomanen und Theaterstücken wurden gemalt. Es geschah immer allerlei auf den Bildern: Luise Millerin trank die vergiftete Limonade; Werther sah gerührt zu, wie Lotte den Kindern Butter aufs Brot strich oder die kleinen Rotznasen putzte; der erblindete Milton diktierte seinen Töchtern sein „Verlorenes Paradies"; Wallenstein blickte nach den Sternen oder brütete mit seinen Feldhauptleuten über eine zu schlagende Schlacht, Faust ergötzte sich an den Streichen seines teuflischen Begleiters. Und zu alledem war im Katalog immer noch eine lange, zitatengespickte Erklärung beigegeben. Wenn nur eine unhistorisch und meistens auch sonst uninteressante Person dargestellt war, hieß sie wenigstens „Mignon", „Egmont", „Maßliebchen", „La bella Perditta", „Lucio der Zigeuner", „Rinaldo Rinaldini" oder „Fekete der König der Pußta". Und vom Landschaftsbilde wurde verlangt, und dem Verlangen meistens auch entsprochen, daß es eine bekannte „schöne Gegend" darstelle. „Das Bild ist gut, ich kenne die dargestellte Gegend ganz genau; ich war gelegentlich meiner Reise nach Xheim einmal dort. Es war ein lieblicher Tag. Ganz so wie hier gemalt, sah auch ich die Gegend. Denken Sie nur, unter jenem Baum auf dem Hügel saß ich mit Herrn Aktuar Schulze aus Elberfeld", hieß es dann wohl mitunter. Bezeichnend für jene Periode sind schon die Bildertitel: „Sonnenuntergang in Loschwitz bei Dresden", „Der Schulzenhof in Bobbingen", „Die Bergwaldwiese von Nußdorf am Inn mit dem Wallerbauerhaus"; ebenso wie heute auch die Bildertitel durch ihre Knappheit charakteristisch sind und einfach lauten: „Birken und Pappeln", „Kornfeld", „Mittsommer", „Abend", „Alte Bäume", „Bildnis", „Knabe", „Mädchen mit Hund", „Frau am Klavier", „Zeitungsleser", „Dame in Weiß" usw.

Wenn es nun höhnisch heißt: „Es fällt den Modernen eben nichts ein. Da waren die alten Meister doch ganz andere Künstler!" so trifft das durchaus nicht vernichtend, denn just die herrlichsten Werke früherer Kunst, die wir in den Pinakotheken

und anderen öffentlichen Galerien hängen sehen, führten gleich anspruchslose Titel wie „Mühle", „Junge Dame", „Interieur", „Landschaft", „Am Fluß", „Gruppe Tanzender, Singender, Spielender, Schmausender" usw. Denn zu allen Zeiten, da die Kunst auf Höhen der Entwicklung sich befand, galt den meisterlichen Malern das Malerische als der vorzüglichste Vorwurf ihrer Kunst. Auch den Dachauern gilt das gleiche als das allein Wichtige; Konzessionen an den Geschmack des Publikums machten sie niemals. Ihnen war es und ist es noch immer ausschließlich um „Kunst" zu tun. Das mag allerdings in gewissen Fällen dazu beitragen ihre Werke nicht jedermann verständlich zu machen. Es ist eben nicht jedermann gebildet genug das rein Künstlerische zu verstehen,



Abb. 41. Hölzel: Allerseelen. 1892.
Besitzer: Kunsthändler Heinemann, München. (Zu Seite 99.)

zu erfühlen. Die Bedeutung der Dachauer erleidet dadurch jedoch keine Beeinträchtigung, die Bedeutung ihres Schaffens für die Entwicklung der Malerei und für die Bereicherung unseres Lebens mit erlauchter Schönheit. Sie wird allgemein werden, wenn man sich erst dazu verstehen wird, ihnen gerecht zu werden.

Das Bestreben der hier gemeinten Dachauer geht also wie erwähnt auf rein Künstlerisches ohne beigemischte literarische Note. Nun verlangt das Streben nach der Wiedergabe der Erscheinung das Sehen der großen Form. Wenn wir mit dem tastenden Blick, um mit Hildebrand zu sprechen, ohne selben fest auf einen bestimmten Teil zu richten, über den ganzen Gegenstand gleiten, vermag der Umriß des Dinges je nach dem individuellen Erfassen als große Form, eckiger oder rundlicher, aber stets einfach und groß gesehen werden können. Eine gegebene Grundform einheitlich mit ihren künstlerischen Abwechslungen durchgeführt, ergibt den Stil. So wird das Bestreben nach Stil, nach

Liebermann dem Endzweck jeder Kunst, durch die individuelle Wiedergabe der großen Form und der einheitlichen Durchführung begünstigt.

Bei allen hauptsächlich malerischen Bestrebungen wird aber der Farbe oder den Farbwerten, die gegeneinander ausgespielt werden, die größte Wichtigkeit zukommen müssen, da ein unkoloristisches Bild besser gezeichnet oder schwarz-weiß wiedergegeben würde. Je nach den Bedingungen, die ein Bild seinem Endzweck gemäß zu erfüllen hat, wird bei den koloristischen Problemen intensivere oder weniger starke Farbenwirkung angestrebt werden müssen. So sehr, beispielsweise, ein kirchliches Bild, das über der Menge hängt, über diese zu erheben hat, darum also als starker Farbklang gedacht werden kann, ebensosehr werden in bescheideneren Wohnräumen, wo starkfarbige Bilder die Nerven bald irritieren, bei intimen Unterredungen und traulichem Sinnen störend wirken können, Farbwirkungen von verfeinerten Klängen angestrebt werden müssen. In dieser Beziehung wird auch der verfeinerte Kolorismus ein interessantes Studium bilden und aus den oben erwähnten Gründen seine volle Berechtigung haben.

Während dem Takt oder Rhythmus in der Musik die gleiche Bedeutung und Rolle zukommt, die wir in der Malerei der Form zuweisen, werden Farb- und Klangwirkungen in beiden Künsten gleichfalls als ähnlich zu gelten haben. Wie aber ein guter Geiger auf einem besonders guten Instrumente einen gehaltvolleren und bedeutenderen Ton erweckt als auf einem gewöhnlichen, so werden wir auch in der Malerei, in der nach Segantini die Natur das Instrument ist, auf dem wir unsere Empfindungen wiedergeben, aus der Natur nur jene Dinge und Möglichkeiten aufsuchen und darstellen, die den edelsten Farbenklang zu eigen haben. Ein Maler muß von der Art eines jeden Dinges, dessen Erscheinung ihm in das Gesicht fällt, die allerbeste erwählen, wie da Vinci sagt.

Dies ist nun zugleich der Grund, aus welchem den Dachauern vorgeworfen wird, daß sie nicht wahr, im naturalistischen Sinne, wirken, der aber auch die Ursachen der über den Tagesmodegeschmack hinausgehenden tieferen und bedeutenderen Geltung ihrer Werke ausmacht.

In den kritischen Besprechungen ihrer Bilder begegnet den Dachauern nicht selten der Vorwurf, daß ihre Farben wohl schön, aber nicht natürlich seien, und ich selbst glaube, daß sie oft nicht natürlich sind im naturalistischen Sinne. Und doch, je mehr wir verstehen lernen, was ein imaginäres Kolorit eigentlich bedeutet, daß nämlich alle Farbe nicht nur eine angenehme Eigenschaft natürlicher Dinge, sondern etwas aufgeprägtes Geistiges ist, durch welches sie zum Geiste deutlicher sprechen, desto mehr wird man auch diese eigentümliche persönliche Farbe liebgewinnen, wie Pater einmal aussprach.

Die Dachauer sind eben als Künstler keine Naturalisten, sondern Realisten; ihre Bilder sind Werke der Empfindung. Daß die Empfindung eine Realität ist, wird wohl nicht bestritten werden. Anderseits machte man ihnen ihre Betonung des Formalen zum Vorwurf und nannte es ein arges Stilisieren. Nach Michelangelo ist Schönheit die Ausscheidung alles Überflüssigen. Nun gibt es in einer Landschaft, die für den Zweck eines Bildes gewonnen werden soll, viel Überflüssiges, das zur Vereinfachung, das heißt, zur Stilisierung zwingt. Die Landschaft hat eben an sich, als Moor, Wiese, Feld, Wald, einen anderen Beruf wie als Bild. Das Naturschöne ist nicht immer auch das Kunstschöne. Unter gewissen Umständen vermag allein durch den Stil, in dessen Höhe ein Ding der Natur aus seinem langweiligen und uninteressanten Dasein gehoben wird, auf uns künstlerisch anregend zu wirken. Burke hat schon gesagt, wenn der im Gedicht oder im Gemälde vorgestellte Gegenstand so beschaffen ist, daß wir keine Begierde haben würden ihn zu sehen, wenn er wirklich wäre: dann ruht seine Kraft im Gemälde oder Gedichte lediglich von der Kraft der Nachahmung her und von keiner im Ding selbst wirkenden Ursache. So verhält es sich mit den meisten solchen Stücken, die die Maler die stille Natur nennen.

Wenn man sämtliche in und um Dachau gemalten Bilder zu einer großen Reihe vereinigen könnte, würde durch sie eine Ausstellung gebildet werden, die

lückenlos die Entwicklung der Münchener Landschaftsmalerei von der Mitte des vorigen Jahrhunderts ab veranschaulichen würde. In dieser Ausstellung würde man die großflächigen und pathetischen Bilder aus den sechziger Jahren mit den wildbewegten Lüften und den romantischen Sonnenuntergängen und den kulissenartig im Vordergrund angebrachten Räumen und Büschen sehen können, dann die grellgrünen Jungsaatfelder und die simpel-blauen Kohlgärten der Pleinairisten und alle anderen Entwicklungszwischenstufen bis zu den sanft abgetönten, groß in der Form, der inneren Form natürlich, gehaltenen und individuell differenzierten Bilder der jetzigen Meistermaler, die erst dem Namen Dachau den Weltruf schufen, der ihn nun auszeichnet.

Ihren Anfang nahm diese moderne Dachauer Richtung mit der in Gesellschaft einer kleinen Schülerschar erfolgten Ansiedlung Adolf Hölzels in dem Markt an der Amper.



Abb. 42. Hölzel: Blumige Wiese. 1893. Privatbesitz. (Zu Seite 97.)

Die ganze Entwicklungswandlung ihres Führers vom strengen Naturalismus zu der neuen, modernen, persönlichen Auffassung der Dinge der Natur und Phantasie, wie sie heute für die Richtung der Dachauer charakteristisch ist, machten diese Künstler getreulich und anschmiegsam mit.

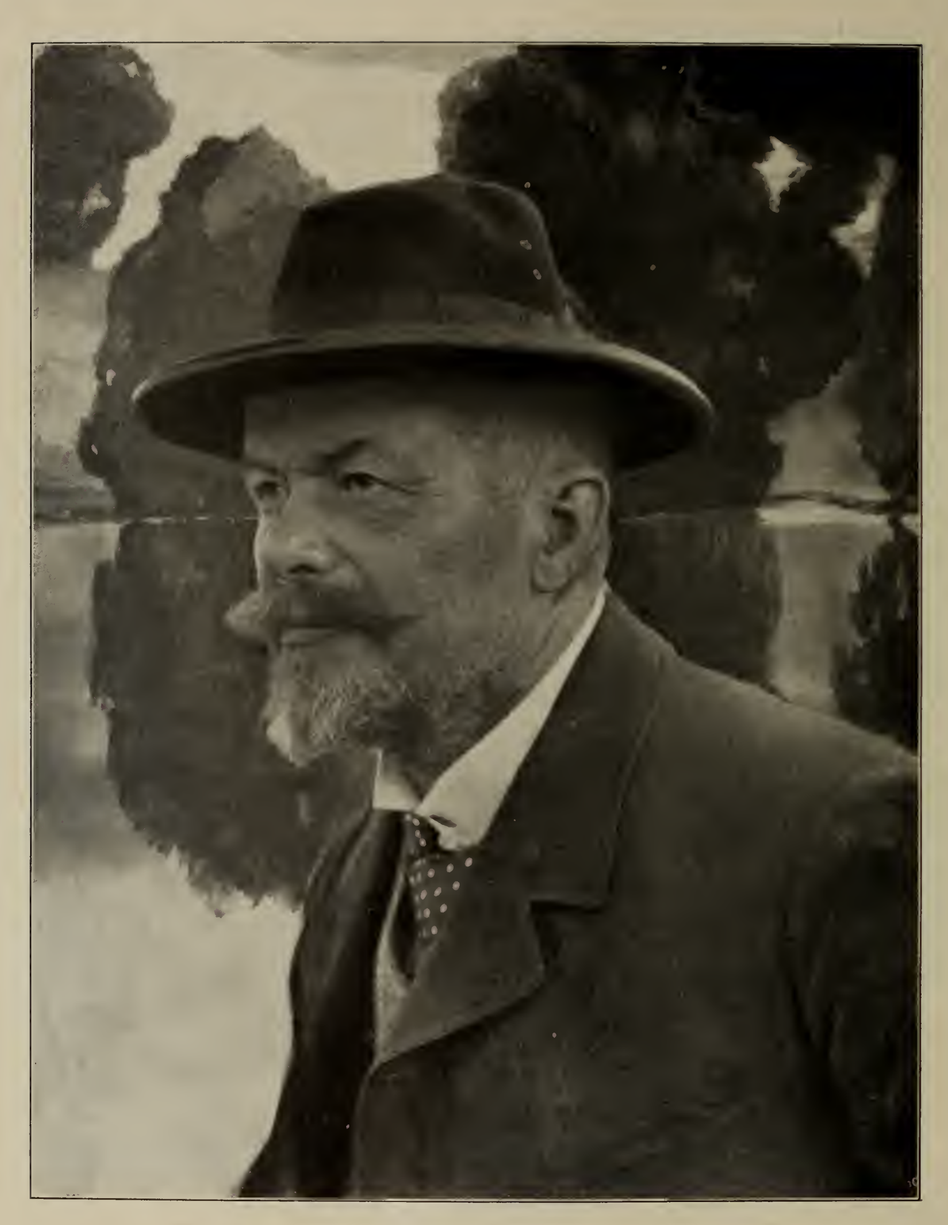
Mit freudigem Erstaunen erkennt man aus ihren Werken, daß den Individualitäten durchaus kein Zwang angetan wurde, daß sich vielmehr die verschiedenen Eigenwesen innerhalb der Neudachauer Richtung auf das besonderste und reichste auswuchsen, und zu einer Feinheit der Naturauffassung und Höhe der künstlerischen Darstellung des erfühlt Erschauten gelangten, wie sie in ähnlicher Wertgrädigkeit bei anderen modernen Malern nur in ganz seltenen Fällen beobachtet werden kann.

Für die Entwicklung und Einflußwirkung der Dachauer Richtung wurde von höchster Bedeutung der Zusammenschluß der drei Künstler Ludwig Dill, Arthur Langhammer und Adolf Hölzel.

Die Dachauer Malerschule erhielt durch diese Meisterdreiheit ein völlig neues Gepräge, eine Auffassungsvielseitigkeit und einen Reichtum an Ausdrucksmitteln, deren Einfluß nicht nur auf den engeren Schulkreis, sondern auf die gesamte moderne Malerei sich bald bemerkbar machte und fortdauernd weiter wirkt.

„Dill, der große Pfadfinder und Praktiker, der hervorragende Zeichner, der durch die absolute Herrschaft, die er dem Zusammenklang der Farben in seinen Bildern zuwies, ganz neue Bahnen eröffnete; Hölzel, der scharfe Theoretiker und mit subtilster Anpassungsgabe ausgestattete, der Ideenverbreiter und Ausbauer, der auch geeignet ist, durch sein eigenes rastloses Streben und Schaffen seinen Schülern die Richtigkeit seiner Lehre zu beweisen; und Langhammer, der Farbendichter und Poet des Gefühles, der die Errungenschaften seiner beiden Freunde synthetisch zu vereinigen suchte“, bilden das strahlende Dreigestirn der modernen Kunstwelt, das in Dachau aufging.





Ludwig Dill.



Abb. 1. Venezianische Fischer beim Netzeflicken. 1886.
Im städtischen Museum zu Mainz. (Zu Seite 60.)

Ludwig Dill.

Ein Bild, das die Natur interpretiert,
ist unschätzbar; ein Bild aber, das die
Natur ersetzen will, würde besser verbrannt.
Hooker.

Sehnsüchtige Wanderer bleiben wir alle, so lange noch die Euphratklage um das verlorene Paradies ertönt. Wo ist einer, der nicht sehnsüchtig wär' in seinem Innersten? Wer ist es, dem das gemeine Leben bloßer Sättigung behagt? Jeder doch kennt das durchaus unsentimentale Empfinden der Sehnsucht nach einem Orte, von dem man das Gefühl hat, daß einem dort wohl wäre, wo man immer sein möchte, weil man dort leben, dort sterben könnte; das große, ruhige Leben und den großen, ruhigen Tod.

So stark ist das Gefühl dieser Sehnsucht zuweilen, daß es Wirklichkeitsvorstellungen in uns weckt. Auf weiten Wegen wähnt der müde Wanderer oft den gesuchten Ort zu erblicken in der Ferne. In seinen Wohnsitz zurückgekehrt, weiß er dann traurig von ihm zu erzählen, ohne sich dabei aber entsinnen zu können, in welchem Erdenwinkel er ihn sah. In solch einer Sehnsüchtigen, der Gräfin Beaumont Landry, war die Vorstellung von jenem Ort ihrer Sehnsucht als wirklichem und wahrhaftigem Ort so deutlich, daß sie in ihren Träumen die Flurfarben jener Gegend sah, in der sie ihr Dasein zu verleben wünschte; eine Gegend von der Farbe grauer Spitzen sei es, wie sie sagte. Diese Frau, die so Seltsames äußerte, war nun gar nicht verrückt, sondern eine vornehme Dame von vielem Verstande.

Eine Sehnsucht dieser Art lebte auch in Ludwig Dill und ließ ihn aufmerksam und erwartungsvoll die Gegenden betrachten, durch die ihn seine weiten Wanderungen führten. Er fand die Gegend mit den von ihm ersehnten Farben und Formen lange nicht, erst im Jahre 1894, als er, einer Einladung seines Freundes Hölzel folgend, nach Dachau siedelte, um im Moor einen Sommer zu verbringen, fand er sie.

Im Moor ward seinem Verlangen endlich die Erfüllung. Er entdeckte in den Spätstunden lichtwabbernder Mittsommertage, während langen Schlenderschreitens auf den erdduftigen, von der Sonne überglühten Moormooswegen um Dachau all die unbekannt gewesenen, einsamen und schwer zugänglichen Gebiete, aus denen er nachher den reichen Schatz enthob, den sein wundervolles und schönes Werk seit langen Jahren bildet.



Abb. 2. Ponte San Andrea in Chioggia. 1893—1894. (Zu Seite 60.)

Hölzel war wohl schon früher hinausgezogen nach Dachau, jedoch so sehr in Tiefen abstrakten Denkens versenkt und mit experimentierendem Wirken beschäftigt, daß er von dem erregten Leben in sich erfüllt, den unaufdringlichen Feinheiten und verborgenen Schönheiten der äußeren Natur, die ihn umgab, nicht mit dem fein witternden Spürsinn entgegentrat, der ihn zum Entdecker der intimen Natur der Dachauer Moorlandschaft gemacht hätte.

So wurde Ludwig Dill der Entdecker.

Es entbrannte in jüngster Zeit ein heftiges Hin- und Widerstreiten in den Zeitungen und Journalen und den Künstlerkreisen darüber, wer eigentlich Dachau künstlerisch entdeckte. Viele Namen wurden bei diesem Anlaß genannt, der Ruhm jedoch zumeist für den Hamburger Christian Morgenstern in Anspruch genommen, der, nach einer Reise durch Norwegen und einem längeren Aufenthalt an der Akademie in Kopenhagen, anfangs der dreißiger Jahre des vorigen Jahrhunderts nach München kam, wo er revolutionierend wirkte. Ein Kind der Ebene, suchte er in Bayern, wie Muther von ihm erzählt, nach verwandten Motiven und fand sie reichlich am Ufer der Isar, in den Steinbrüchen bei Polling, am Peißenberg und in der moosigen Gegend bei Dachau. Den Entdecker der spezifischen Dachauer Mooslandschaft möchte ich ihn aber keinesfalls nennen, denn er malte in der Dachauer Gegend doch auch nur das, was er ebensogut anderwärts gemalt hätte, und es malten vor und nach ihm noch sehr viele Maler das gleiche, für die Dachauer Mooslandschaft nicht Wesentliche. Ich halte es für ein müßiges Beginnen, dem nachzuspüren, wer vor Morgenstern noch bereits um Dachau herum auf einem Feldstuhl an der Staffelei saß; denn die Dachauer Landschaft, an die wir Heutigen denken, wenn der Name dieses alten Marktes an der Amper genannt wird, entdeckte Ludwig Dill, das ist eine unbestreitbare Tatsache, bei deren Anerkennung man sich beruhigen kann.

Als Dill das erstemal in Dachau weilte, war er so überwältigt von der unerwarteten Offenbarung an Schönheit, daß er während seines ersten Aufenthaltes wochen-

lang nur in seliges Schauen verloren umherwandelte ohne zu malen. Mit japanischer Scharfsichtigkeit spürte er die in unscheinbaren Erdenwinkeln, Torfgräben und Tümpeln, an Bachufern und auf Moosmatten versteckte intime Schönheit des Moores auf und genoß sie voller Wollust und Erschauern.

Den rauhhaarigen Lodenmantel um die Knie gewunden, konnte Dill, wie er mir, mit einem wundersamen Ton der Rührung in der Stimme, erzählte, stundenlang bewegungslos auf den hochgestapelten Torfziegeln sitzen und zwischen den wiegenden Weiden und den dunkel ragenden Wacholdern hinausblicken und weg über das sich weithin dehnende Moor. Der Himmel war von blaßgrauen Wolken verhangen und ein sachter dichtperlender Regen dräuschte hernieder. Wie durch einen Schleier sah sich alles an, wie durch ein feines Grauseidengespinst. Stunden vergingen so im wortlosen, andächtigen Anschauen. Dann fegte ein plötzlicher Wind, der vom Gebirge herwehte, das massige Gewölk fort, über andere Gegenden hin, die vordem sonnig waren. Allmählich ließ der Regen nach, es wurde wieder hell und regnete schließlich nicht mehr. In tiefen Zügen sog Dill behaglich die erquickende wohlig-kühle Abendluft ein, die geschwängert war mit dem köstlichen Hauche des dampfenden Erdbodens und den ätherischen Essenzen der abervielen Pflanzen.

Die prallen Stämme der Birken am unfernen Flußufer sahen wie mit weißem Atlas überzogen aus, wie müde krümmten sich die wulst- und knorpelvollen Stämme uralter Ulmen. Schillernde Wasserperlen träufelten langsam, gleichsam zögernd, von den schwach zitternden Blättern. Dunkelgrün und glatt wie flüssiges Flaschenglas ruhten die Wasserkolke im Moor. Doch bald tauchten aus dem Boden Schleier auf und dichte Nebel ließen sich aus den Höhen nieder und verdunkelten die gebreitete Landschaft. Immer ruhsamer wurde es. Zuweilen nur scholl der melancholische Schrei eines Sumpfvogels durch die Stille, und ganz selten drang bis zu dem einsamen Maler im Moor das plätschernde Auffluten und gurgelnde Abebben des atmenden Wassers.

Während vieler weiter Wanderungen nahm Dill voll Entzücken wahr, wie sich abends die fernen Torfgrabenwände teerosenblattblaßlich gelb tönten, dann malvenfarbig wurden und lila, bis sie ein dunstiges Blau, wie Holzrauch in Regenluft, verhüllte; oder er beobachtete die wechselnde Färbung des Moorwassers: einmal ist es der Boden, über den es hinrieselt, der ihm einen besonderen Ton gibt, ein andermal ist es die Luft und das durch sie gebrochene Licht, welche über ihm schweben; da schimmert es hell-



Abb. 3. Fischer bei Ostende. 1889.
Im Besitze des Herrn Geh. Kommerzienrat Widenmann in Stuttgart. (Zu Seite 61.)

topasgelb, dort leuchtet es seladongrün, bald wieder ist es blaß-weinrot, bald karneolfarben, dann wieder gelblich wie Eibischabsud, einmal dunkelt es bierbraun, ein andermal zieht es mit aufgeweichtem Torf hin wie flüssiger Ruß. Oder Dill lag ausgestreckt im Moormoos und folgte mit den Blicken den Linien, welche die dunkel gegen den perlfarbenen Himmel ragenden Bäume und Büsche umflossen, und ergötzte sich an den zart getönten Teilformen, die die hellen Ausschnitte bildeten.

Darauf kam die Zeit, da er den Farben in der Natur aufmerksam nachspürte. Mit Erstaunen sah er, wie wundersam in der Natur die Farben variieren, welche Fülle von Tönungen eine im Ganzen einfach scheinende Farbe enthält; wie beispielsweise eine sich fernhin streckende Moorfläche karamellbraun schimmert, im Schatten der Wacholder dunkel



Abb. 4. Besonnte Bäume. Dachau 1895.

brotbraungrau ist, während eine Strecke weiter auf dem grünen Rasen silbergraublonde Lichter liegen. Dill begann diese zarten und mannigfach differenzierten Klänge zu malen. Ich kenne köstliche kleine Blätter von ihm aus dieser Zeit der ersten Anfänge koloristischer Versuche in Dachau. Gegenständlich sind sie ein Nichts, nur als Farbenstimmung haben sie Bedeutung, und doch ist ihre Schönheit groß. Mag auch immer das Gegenständliche der Ausgangsort und die unerläßliche Grundlage für alle bildende Kunst gewesen sein und noch sein, so ist in der malerischen Entwicklung der Höhepunkt immer nur mit dem innigsten Bestreben nach Farb- und Tonklang und nach Koloristik zusammen denkbar. Denn die Farbe von ihren feinsten Nuancierungen bis zur stärksten Gegensätzlichkeit bildet eben doch das Hauptmittel, über das der Maler verfügen kann. In der Landschaft aber ist es nicht so sehr die Farbe, als wie der Ton oder die durch Luft, Licht und Dunst bis zum empfundenen Gegensatz herabgedrückte Farbe, welche zur Geltung zu bringen ist. Denn im Gegensatz zum Figuren- oder Tierbild, welches in der Nähe deutlich sichtbare,

im kurzen Sehwinkel befindliche, Erscheinungen zur Abbildung bringt, gibt die Landschaft das Tonbild. Dill war es daher vor allem um Klangmalerei zu tun; hierzu machte er Studien. Er malte das kalte Blau der Natternzunge in seinem Zusammenklang mit braunem Gras und dem Unterton hellgraugrünen Hafers; oder kaltes und warmes Pflanzengrün mit dem Schwarzgrau der Moorerde. Nach der genauen und liebevollen Wiedergabe dieser einfachen Farbklänge notierte sich Dill in vielen Blättern zusammengesetztere Farbklänge; beispielsweise einen seichten, mit Huflattich bestandenen Wasserlauf mit hellem weißlichen Kiesgrund, den er in harmonischen Zusammenklang mit kaltem Grün, warmbraunem Gras und schwarzen, welken Blättern brachte.

Nach einer weiteren Weile begann Dill den Schimmer der Farben in der Luft zu malen; dunkle, essenzhaltige Farben und helle Farben, deren färbende Säfte sich schon verfeinert, in Duft aufgelöst hatten. Er malte die Farben der Luft mehr als die Farben der Dinge; was mir richtig erscheint, denn die Farbe der Dinge verändert sich



Abb. 5. Dorf Prittelbach mit herbstlichen Weiden. Kolorierte Zeichnung. Kupferstichkabinett in Dresden. (Zu Seite 53.)

durch die wechselnde Luft; ein feines Gespinst von Luft dämpft die Farben immer wohltuend für die Augen.

Es ist gewispert worden, er male mit einer schwarzen Brille vor den Augen, weil in seinen Gemälden immer so sehr viel Atmosphäre zu sehen und zu spüren ist; und doch ist es richtig, daß er dies nie tat. Dill hat niemals durch eine schwarze Brille gemalt. Er wandte die schwarzen Gläser nur an, um krasse Beleuchtungen beim Beschauen zu dämpfen. Wenn er den unsäglich feinen Ton der Atmosphäre nie aus seinen Bildern läßt, verdankt er ihn nicht der „schwarzen Brille“, sondern seinem feinen Empfinden dafür und seiner Fähigkeit, ihn darzustellen. Vielleicht würden die Farben im luftlosen Raum am stärksten wirken. Die Erde jedoch ist von perlfarbenen Wolken umschlossen und durch dies nebelige Gehäuse kommen die Strahlen des Lichtes zu einer sanften Dämmerung gebrochen und wecken die Farben zu gedämpftem Leben. Die Farben der Natur haben nicht den fettigen Glanz, wie ihn die Farben der Ölbilder zumeist zeigen (obschon mit Öl auf Kreidegrund gemalt, der fettige Glanz vermieden werden kann) und um diesen unwahren Glanz zu vermeiden, den die meisten mit Ölfarben gemalten Bilder haben, malt Dill in einer merkwürdigen, aus Tempera und Aquarell gemischten Technik, die äußerst schwierig ausübbar ist, auf velourweichem Plüschpapier.

Abb. 6. Dachau. 1896. Privatbesitz. (Zu Seite 25 der Einleitung.)

So gewinnt er die Wirkung der Struktur der körperlichen Luft; — er malt die wimmelnde, lebendige Luft. Und er malt die Luft so gern, weil durch sie der Mensch leiblich auf das innigste mit der Natur, der Welt, dem Leben verbunden ist; der Mensch löst sich vom Leben, wenn er nicht mehr atmet.

So ungern ich das Wort auch anwende, Ludwig Dill ist ein so durchaus moderner Künstler, daß mehr wie ein Faden ihn mit den Schaffenden anderer Künste verbindet. Er hat beispielsweise in manchem Ähnlichkeit mit Maeterlinck; dabei kennt er vielleicht von dem Vlamen nicht viel mehr als dessen Namen. Wie Maeterlinck im Alltag und seinen Erscheinungen neue und tiefe Bedeutung sah, so sieht Dill in der Alltagserscheinung der Natur neue tiefe und intime, edle Schönheiten. Mit großer und ruhiger Gebärde weist er auf die abervielen feinen, flüchtigen Schönheiten der von uns lange achtlos kaum beschauten und gar nicht erfühlten, uninteressanten Umgebung hin.

„Es liegt mir näher, zu glauben, daß ein Greis, der im Lehnstuhl sitzt und beim schlichten Lampenschein verharrt, der, ohne sie zu begreifen, all die ewigen Gesetze belauscht, die rings um sein Haus walten, und unbewußt sich deutet, was im Schweigen von Tür und Fenster, im Summen des Lichtes liegt, der sich der Gegenwart seiner Seele und seines Schicksals unterwirft und ein wenig den Kopf neigt, ohne zu ahnen, daß alle Kräfte dieser Welt sich darein mischen und wie aufmerksame Mägde in der Stube warten; ohne zu wissen, daß die Sonne selbst den kleinen Tisch, auf den er sich lehnt, über dem Abgrund hält, daß jeder Stern des Himmels und jede Kraft der Seele dabei beteiligt ist, wenn ein Augenlid zufällt oder ein Gedanke sich bildet: es liegt mir nahe, zu glauben, daß dieser unbewegliche Greis in Wahrheit ein tieferes, menschlicheres und allgemeineres Leben lebt, als der Liebhaber, der seine Geliebte erdrosselt, der Führer, der einen Sieg erringt, oder der ‚Gatte, der seine Ehre rächt'", sagte Maeterlinck.



Ist es nun diesem nicht verwandt, daß Dill die schlichte, unauffällige Natur im Bilde wiedergibt? Man hatte das Moor um Dachau ein ödes, ein armes, ein unmalerisches Land gescholten, und doch heben sich die armen dunklen Wachholderbüsche wie Dome und Münster stolzdunkel ragend vom fernen goldnen oder silbrigen Hintergrund ab, den der Himmel für sie bildet.



Abb. 7. Skizze. Kohlezeichnung.

Die geistige Feinfühligkeit, die sich mühelos ein Eden und Tempe schafft, findet sich, wie Emerson sagt, nicht so häufig, doch die sichtbare Landschaft ist niemals schwer zu erreichen. Sie leiht uns ihren süßen und berückenden Zauber, ohne daß wir den Comersee oder die Madeirainseln aufsuchen müssen. Das Lob solcher Szenerien übertreiben wir zu sehr. In jeder Landschaft bietet die Vereinigung des Himmels mit der Erde das wundersamste Schauspiel dar, das wir von jedem beliebigen Hügel so gut als von der Spitze des Rigi betrachten können. Die Sterne neigen sich des Nachts mit der gleichen geisterhaften Pracht über die braunen oder silbernen Weiden der Heimat, mit der sie über der Campagna oder Ägyptens Wüste scheinen. Die geballten Wolken und die Farbentöne der Abende und Morgen verklären Ahorn und Erlen. Der Unterschied zwischen Landschaft und Landschaft ist klein; doch groß ist der Unterschied zwischen den Betrachtern. Die Schönheit einzelner Landschaften ist nichts so Wundersames, als der Zwang der Schönheit, dem jede Landschaft unterliegt.

Diese gepriesene geistige und auch sinnliche Feinfühligkeit als Beschauer der Landschaft hat nun Dill in hohem Maße. In der kleinen Werkstatt seines kleinen Hauses am Amperufer sah ich Gemälde von ihm, die irgendeinen Strich Moorland, eine Erdbruchstelle, einen Tümpel, ein paar Bäume, einige seltsam gruppierte Wacholderbüsche oder gesellig beieinanderstehende Zwergföhren zeigten (siehe die Bilder), Stücke einer schlichten, unheroischen Natur, in deren Erscheinungen aber doch eine Größe und Macht liegt, die mich, je nachdem, mehr rührte, erschütterte, erhob oder erfreute als eine noch so glänzende Wiedergabe der Natur, wo sie sich in großen Gebärden mit Pomp äußert. Manche von Dills Bildern sind noch dazu in solch wundersamen Farben gemalt, daß man wähnt, sie wären der sichtbar gewordene Duft des feinen Blütenpuders. Spürsam ist darauf auch die Moorluft gemalt mit ihrem laufeuchten, muffelnden und doch so würzigen Ruch des Moosbodens.

Durch Dills Gemälde wird uns deutlich, daß der Begriff der Größe, Erhabenheit, Majestät, nicht unbedingt mit dem Gebirge oder sonstwie mit heroischer Landschaft ver-



Abb. 8. Alte Schneewehen im Moore. 1897. (Zu Seite 57.)

bunden sein muß, sondern, daß es darauf ankommt, wie man schaut, und was man schaut. Dill zeigt uns, wie dieselbe Größe und Wucht, die uns an Felsenlandschaften imponiert, auch in kleinen Erdbruchstellen enthalten ist, und welch wundervolle Größe und Schönheit der Formen die Bäume haben, wenn wir uns so gegen sie stellen, daß sie vor dem Himmel säulend aufragen.

Es wurde viel von dem „reinen Natureindruck" gefaselt, der in den Werken der naturalistischen Landschafter enthalten sein soll und dabei vergessen, daß sich die Stimmung der absoluten Natur, wenn man von einer Stimmung des Unbewußten überhaupt reden kann, nicht völlig wiedergeben läßt, weil sie uns unbekannt ist, nur geahnt, gefühlt werden kann. Der Landschafter kann immer nur der menschlichen Stimmung in der Natur und vor ihren Dingen künstlerischen Ausdruck geben. Zwar sind Empfindungen — nach Schiller — ihrem Inhalte nach keiner Darstellung fähig; aber ihrer Form nach sind sie es allerdings, und es existiert wirklich eine allgemein beliebte und wirksame Kunst, die kein anderes Objekt hat, als eben diese Form der Empfindungen. Diese Kunst ist die Musik, und insofern also die Landschaftspoesie musikalisch wirkt, ist sie Darstellung des Empfindungsvermögens, mithin Nachahmung menschlicher Natur. In der Tat betrachten wir auch jede malerische und poetische Komposition als eine Art von musikalischem Werk, und unterwerfen sie zum Teil denselben Gesetzen. Wir fordern auch von Farben eine Harmonie und einen Ton, und gewissermaßen auch eine Modulation. Wir unterscheiden in jeder Dichtung die Gedankeneinheit von der Empfindungseinheit, die musikalische Haltung von der logischen, kurz, wir verlangen, daß jede poetische Komposition neben dem, was ihr Inhalt ausdrückt, zugleich durch ihre Form Nachahmung und Ausdruck von Empfindungen sei, und als Musik auf uns wirke. Von den Landschaftsmalern verlangen wir das in noch höherem Grade und mit deutlicherem Bewußtsein.

Diesem Verlangen gemäß, dessen Berechtigung Dill deutlich ist, begann er die Harmonien der Farben in der Natur zu suchen und nachdem er sie gefunden hatte, zu malen. Gelegentlich der Ausstellung der Münchener Sezession im Jahre 1896 schrieb ein Münchener Kritiker über diese neuen Bilder Dills: „Ludwig Dill gehört zu den wenigen Künstlern der Sezession, die es mit ihrer Aufgabe wahrhaft ernst nehmen, die mit einem feinen modernen Geschmack der Vortragsweise, ohne brutal und aufdringlich zu sein, neue Bahnen wandeln. Neue Bahnen! Ja Dill von heute ist ein ganz anderer als vor einem Jahrzehnt, ja noch vor einigen Jahren. Er ist jetzt ein ganzer Deutscher geworden und dies will gerade in unserer Zeit viel bedeuten. Dill war eigentlich nur

als Marinemaler bekannt, der zuerst von der Art des Schönleber, später in seinen Dämmerungsbildern von der Stimmungsgewalt schottischer Landschaften beeinflußt, Bilder von leuchtender Farbenpracht aus Venedig und von Chioggia brachte. Schon in diesen Werken nahm er gegenüber den sonstigen Bildern mit italienischen Motiven eine gesonderte Stellung ein, denn die dunklen, ernsten, ja bisweilen dämonischen Stimmungen in breiter und wuchtiger Pinselführung konnte nur ein echt deutsch empfindendes Gemüt malen, das auch im Süden die nordische Naturauffassung nicht verlor, und man empfindet bei diesen Werken, daß es Mühe kostete, um dahin zu gelangen, den eigenartigen Charakter eines fremden Landes richtig zu sehen und zu verkörpern. Und nun sieht man in seinen Bildern und Studien aus Dachau und Umgebung, daß er dort erst sein richtiges Gebiet gefunden hat und daß er noch deutlicher als eine eigenartige Persönlichkeit auftritt. Ein Anflug von Melancholie und Schwermut, der in der heimischen Natur selbst liegt, fehlt ja schließlich keinem echten deutschen Landschaftsbilde, und gerade Dill ist einer, der das Unsägliche solcher Stimmungen packend zum Vortrag zu bringen versteht. Einfach, fast zu einfach erscheinen auf den ersten Augenblick die der Natur entnommenen Motive, aber bei eingehender Betrachtung erschließt sich uns in dem Wenigen eine ganze Welt der herrlichsten Farbakkorde, die voll und ganz in Herz und Gemüt übergehen, weil wir sie verstehen, weil sie aus dem heimatlichen Boden entsprossen sind. Hier sieht man ein Waldinneres mit moosbewachsenen Baumstämmen, dort ein düsteres Moorland von klarem Wasser durchzogen, im Vordergrunde einige abgestorbene Disteln, die sich im Wasser widerspiegeln. Wieder eine Landschaft mit leuchtenden Birkenstämmen, dann ein finsterer Graben mit blauwuchernden Unkraut. — Und mit wie wenig Mitteln das alles gemacht ist! Mit Kohle in einigen Strichen geistreich hingezeichnet, dann fixiert und mit Aquarellfarben flott das Ganze illuminiert. So erzielte Dill mit einer fabelhaften Einfachheit die mächtige Wirkung und das ist große Kunst. Auf einmal aber brachte Dill dies nicht zustande, diesen einfach scheinenden Arbeiten geht ein großes tief-



Abb. 9. Altes Flußbett der Amper. 1898. Skizze. (Zu Seite 80.)

ernstes Studium voraus, ein Studium, das sich auch des Kleinen liebevoll bemächtigte, und das vor keinem zu lösenden Problem zurückschreckte. Erst mit der Zeit entwickelte sich die souveräne Sicherheit, die wir jetzt bewundern, jene Sicherheit in der Wahl der Ausdrucksmittel, die so vielen der Sezessionisten, zumal den jüngeren, fehlt."

Dill frug sich: Wann ist ein Bild fein in der Farbe? und kam zu der Antwort: Jedenfalls dann, wenn die Gegensätze nicht zu stark gegeneinander wirken. Da bei zu schwachen Gegensätzen ein Bild leicht seicht und flau wirkt, wird es sich natürlich dabei darum handeln, herauszufinden, wann ein Bild kräftig und fein zugleich wirkt. Maßgebend wird somit auch hier das Gefühl sein. Dieses empfindliche Gefühl mit der Sicherung geschulten Geschmackes hat nun Dill; und wenn er daher vor der Natur malt, erleichtert ihm seine subtile Sensibilität und sein immenses Wissen von den Erscheinungsformen das Erfassen und malerisch Gestalten des Erfühlten. Wo weniger



Abb. 10. Moorbauernhof in Getreidefeldern. 1899. Aquarellierte Zeichnung. (Zu Seite 57.)

künstlerisch reife Maler beliebige Formen im Bild anbringen, die zufällig auch in der Natur sichtbar sind auf dem Stück Land, das sie abmalen, malt Dill in sorgsamer Wahl interessante Formen, die als Verhältnisformen zum Bildraum in trefflicher Beziehung stehen. Er schädigt niemals die angestrebte Bildwirkung durch die Anbringung beiläufiger, unwillkürlicher Formen.

Es ist ein Hochgenuß wahrzunehmen wie Dill alles in Harmonie bringt; wie sich die Gegensätze zu einem großen Einklang zusammenfügen, wie oft eine Fülle über die Erde gebetteter, kalter Töne in die auflösende Ferne gleitet und in die linde Wärme des Himmels hineingeschmolzen wird. Eine ähnliche, geschweige denn eine gleiche Zartheit der Farbe in Verbindung mit sanfter und doch sicherer Stilisierung der Erscheinung der Dinge in der Natur, wie sie Dills Gemälde auszeichnet, hat kein zweiter moderner deutscher Landschaftsmaler zu erreichen vermocht. Sein von Natur aus ohnedies überempfindlicher Wahrnehmungssinn verfeinerte sich in Dachau bald so sehr, daß er befähigt wurde, immer subtilere, sachtere, zartere und schönere Farbenharmonien zu

sehen. Nicht lange währte es, da fingen die Kritiker seine Gemälde als feine Harmonien zu preisen an und gelegentlich der Ausstellung einer ganzen Reihe in der Sezession zu München im Sommer 1903 schrieb ein Kritiker, daß es zurzeit wohl keinen meisterlicheren Nuancenmaler in Deutschland, ja in Europa gebe, als Dill.

Das darf einen jedoch nicht zu der irrigen Annahme verführen, als malte Dill seine Bilder spielerisch, einer leuchtenden Farbe, eines beliebigen Tonklanges, einer schwungvollen Linie, irgendwelcher zufälligen, beiläufigen Schönheit zuliebe. Dill malt immer, um etwas Bedeutendes zu wecken. Er reproduziert nicht nur, er interpretiert, drückt etwas aus, deutet etwas an. Ja, auch andeuten; denn bei aller Klarheit und äußeren Verständlichkeit, läßt Dill immer auch ein geheimnisvolles Etwas übrig für unser Erraten — einen Gedanken, ein Gefühl, etwas, was war oder sich zu sein vor-



Abb. 11. Weiden am Moorwasser. (Zu Seite 57.)

bereitet hinter dem Sichtbaren. Seine Gemälde haben immer hinter allem einen esoterischen Gehalt. Er malt, wie Ibsen oder Maeterlinck Dramen schreiben; es geschieht nichts vor unseren Augen, und doch ahnen wir das Schicksal und seine wunderlichen Vorgänge dunkel aus den scheinbar gleichgültigen Gesprächen. Dill will nicht, daß man gemalte Kunst wie ein historisches Geschehnis betrachte, sondern daß man ein Gemälde wie ein Lied, wie ein Gedicht empfinde. Er sagt: Kunst muß empfunden werden. Denn Kunst soll das Außerordentlichste sein: Höchster Gefühlsausdruck, allein, rein. Weil die Schönheit Gefühl ist. Weil Gefühl alles ist. Weil wir die Welt wohl erfühlen, aber nicht erdenken können. Weil wir das Glück nur fühlen, uns aber nicht glücklich denken können.

Was Roger Marx in bezug auf Carrière sagte, hat, trotzdem dies wunderlich scheinen könnte, gute Geltung auch angewendet auf Werke von Dill aus einer gewissen Periode seiner Entwicklung oder auf Werke einer gewissen Intuition; nämlich: er ist

zum Symbolischen durch die Intuition der Liebe gelangt und durch die Macht seiner Konzeption zu einer Technik, welch letztere das Ergebnis einer sehr zur Synthese geneigten Intelligenz ist. Nie gab es engere, notwendigere Beziehungen zwischen Idee und Ausdruck, Gefühl und Werk. Seine Bilder sind in Dämmerung getaucht, die einige irrtümlich für sentimentale „Melancholie“ hielten, die aber nur logisch und nötig ist als Mittel, das von den Bestimmtheiten des einzelnen zur grenzenlosen Wesenheit der Dinge, von der Illusion zur künstlerischen Wahrheit führt.

Dill erklärt seine wundersame Malweise nicht nur aus ideellen, sondern auch aus technischen Gründen. Er sagt, daß kein Ton merkbare Grenzen habe, daß die Farben ineinanderfließen, verschmelzen, einer im andern mehr oder minder wahrnehmbar weiter zittere, immer zarter, duftiger, bis zum feinsten Geflimmer in den letzten Winkelchen. Dill vermag in der einen Farbe immer ganz gut die verschwebensten Wellen der andern Farbe zu sehen. Und er merkt, wie sich aus den vielen verschiedenen Klängen eine große Gesamtharmonie bildet, die alle einzelnen Farbwerte vereint enthält. Wie Dill überall tonige Farben sieht, so duldet er auch keinen leeren, farbtonlosen Fleck auf der Bildfläche, keine Höhlen. Überall auf seinen Bildern ist Farbe, und was mehr ist: Ton. Denn Ton ist Farbe und Luft und Licht. Im Gegensatz etwa zu Courtens betätigt Dill eine sichere Zeichnung, dünne Farbe und das Blonde, Helle, Sanfte, was im Gegensatz zu allzu starken, gegeneinander gestellten Werten, die Gegenstände näher aneinanderrückt. Man könnte also, allerdings mit starker Übertreibung sagen, er will Dürersche Zeichnung mit den feinsten Farben der modernen, besonders durch ihn selbst aufs schönste bereicherten Palette, ausfüllen. Er studiert darum auch emsig alles darauf Bezug habende: alle Gegenstände, die als Helligkeiten, wie jene, die als Farbe oder als Massen ausgespielt werden können und die dunklen und ganz tieffarbigen Gegenstände gleichfalls. Er studierte die Formen der Büsche und Bäume und ihre Farben,



Abb. 12. Am Waldesrand. 1899. In Privatbesitz.



Abb. 13. Am Waldesrand. Besitzer: Architekt Rieser in Bern. (Zu Seite 76.)

die Formen der Moosgräben, die Ornamente, welche das fließende Wasser bildet, die herrlichen Fernen, besonders die Felder, die als ornamentale Flecken und Flächen hinziehen, die Tümpel mit schroff abfallenden Wänden; Erdsenkungen und Architekturen besah er sich namentlich in bezug auf das Lineare, das Konstruktive der Linien, wie sie hinausziehen, sich ablösen, sich ergänzen und Formen umschreiben. Was hat Dill nicht alles liebevoll und aufmerksam betrachtet! (Siehe die Abbildungen 8, 10, 11, 16.) Bäume, die an Hängen stehen und gegen die Fläche ragen; Bäume an Abrutschen, die sich einklammern mit ihren wunderlich formigen, in die dunkle warme Tiefe greifenden Wurzeln. Die Baum- und Gesträuchwurzeln an den Bachwänden sieht er gerne und erfreut an. Wie sich die Wurzeln gleich Eisenornamenten im Bachgraben am Ufer entlang hinziehen, teils wie lange Finger fest in das Erdreich hineinlangen oder wie verringelte Schlangen aus dem Boden in gegenseitiger Verschlingung herauswachsen, und wie sie so immer neue und herrliche ornamentale Formen bilden, das sah und malte Dill. Aberviele Erscheinungen der einsamen Dachauer Moorlandschaft hat Dill mit scharf lugenden Augen erspäht und mit meisterlichem Können im Bild festgehalten: melancholische Moorgründe mit dunkel und regungslos ragenden Wacholderbüschen; alte, verknorpelte Weiden, phantastisch am Flußufer hinziehende Nebel, das geheimnisvolle Regen und Weben des schmelzenden Schnees und das elementare, fremd erschreckende der gurgelnden und farbigen Überschwemmungswasser.

Allezeit steht Dill erschauernd in Bewunderung vor dem Mysterium der Wirklichkeit. Aber er versucht nicht sie wiederzugeben, sondern die Erscheinung, durch die die Wirklichkeit panisch auf uns wirkt. Er ist dazu im außerordentlichsten Maße befähigt. Eine musikalische Vergleichung, die einmal gemacht wurde, wird dies, auf ihn angewandt, verdeutlichen: Das Klavier trennt nur ganze und halbe Töne; es muß Cis und Des

identifizieren; die Streichinstrumente brauchen diese Konvention nicht anzuerkennen und vermögen feinere Unterscheidungen zu verwirklichen. Ein solch feines, für die zartesten Farbklänge empfindliches Instrument ist Dills Auge; es sieht nicht nur halbe, viertel, achtel Töne, sondern gewahrt noch ins hundertstel gestufte Töne.

Im „tollen Jahr" 1848 wurde Ludwig Karl Franz Dill am 2. Februar zu Gernsbach bei Baden-Baden als Sohn des Amtsrichters Ludwig Dill geboren.

Der Vater war eine künstlerisch veranlagte Natur und als Verfasser von Liedern und Gedichten zu seiner Zeit bekannt und beliebt. Er war es, der seinem Sohne Ludwig auf Spaziergängen in der Landschaft um Durlach bei Karlsruhe, wo seine Familie von 1857—1862 hauste, die Schönheiten der Natur schauen und empfinden lehrte. Den kleinen Ludwig an der Hand führend, schlenderte der Amtsrichter stundenlang und stundenweit über Feld- und Waldwege dahin, mit Vorliebe in der Zeit, wenn die Landschaft allmählich müde wird, wenn die Tage stiller und glitzernder sind als im Mittsommer, wenn unzählige Mücken mit sachtem Surren in der hellen Luft schwirren und alles lau und lind überstrahlt ist vom Licht der Sonne; wenn alles in der Weite zu einer großen, ruhig träumerischen Eintönigkeit von geheimnisvoller Schwermut verwoben ist, und die Trauben lastend hängen und der Reife harren.

Das intensive und intime Leben in und mit der Natur in jener Zeit ist Ludwig Dill unvergeßlich geblieben. Von dem Schatz des damals Aufgenommenen zehrte der aufwachsende Knabe in den folgenden zehn Stuttgarter Studienjahren.

Nachdem Dill das Gymnasium absolviert hatte, studierte er in Stuttgart am Polytechnikum ein Jahr lang Ingenieurfach und drei Jahre hindurch Architektur. Seine hauptsächlichste Beschäftigung in dieser Zeit war Zeichnen und Aquarellieren, wofür er besondere Befähigung zeigte, ohne deshalb jedoch das Studium der Architektur, für die er leidenschaftlich begeistert war, zu vernachlässigen. Ludwig Dills, vom Vater geweckte und gepflegte, Liebe zur Natur nahm damals die Form wissenschaftlicher Wißbegierde an, die ihn im besonderen sich viel mit Ornithologie beschäftigen ließ.

Das Kriegsjahr 1870—1871 unterbrach all diese emsig betriebenen Studien. Dill machte den Feldzug als Reserveoffizier des ersten badischen Leibgrenadierregiments mit, wobei



Abb. 14. Weiden und Pappeln am Abend. Kohlezeichnung. 1900.



Abb. 15. Dachau. 1900. In Privatbesitz.

er sich wiederholt durch Tapferkeit und taktische Geschicklichkeit dermaßen hervortat, daß er nicht nur im Felde mit dem Eisernen Kreuz ausgezeichnet, sondern auch dringlichst aufgefordert wurde, sich dem Offiziersberuf völlig zu widmen. Die Greuel des Krieges hatten jedoch so abschreckend auf ihn gewirkt, daß er es vorzog dieser Aufforderung nicht Folge zu leisten. Dill ging vielmehr im Januar des Jahres 1872, einem Rate seines Stuttgarter Lehrers folgend, nach München an die Akademie der bildenden Künste. Die Zeichen- und Malklassen daselbst durchlief er rasch und trat dann in Pilotys Meisterschule. Im Jahre 1874 wurde Dill bereits mit dem ersten großen Auftrag betraut, der Illustrierung eines Werkes, der ihn zu einer Reise nach Italien veranlaßte, wo er emsig Studien nach der Natur und auch in Museen arbeitete. Das Jahr darauf bereiste er aus gleichen Gründen die Schweiz. Im Jahre 1876 heiratete Dill.

Zwei Jahre später reiste Dill mit Schönleber nach Venedig. Es beginnt eine neue Periode seines Schaffens, das nun unter dem Einflusse Schönlebers steht: Dill wird der begeisterte realistische Schilderer der venezianischen Natur- und Lebensschönheit. Mit frei und breit geführtem Pinsel schilderte er die warm wehende schimmernde Luft der Lagunen, die plätschernden Wellen des dunklen Wassers in den schmalen Kanälen und die glatt und glänzend wie grauer Stahl liegende Fläche des Meeres, über dem sich perlmuttrig im Licht aufleuchtende Möwen auf regungslos gespreiteten Schwingen in der opalnen Luft schweben ließen. Hell und einfach, kraftvoll und natürlich wirken diese Bilder, die er nun in Chioggia während vieler Jahre schafft und die ihn rasch bekannt machten, und von welchen ein „Venezianischer Kanal“ im Museum zu Stuttgart (Abb. 33, 34 u. 36 der Einleitung), eine „Venezianische Werft“ in der Steinway-Galerie zu New York (Abb. 27 der Einleitung), „Fischerboote“ im Museum zu St. Gallen (Abb. 35

u. 37 der Einleitung), das „Ufer der Giudecca“ im National-Museum zu Budapest, eine „Schiffgruppe“ in der Dresdener Galerie und „Ponte San Andrea“ in der Neuen Pinakothek, „Venezianische Fischer beim Netzeflicken“ im städtischen Museum in Mainz hängen (Abb. 1, S. 45). Schon in diesen Bildern nahm Dill gegenüber den sonstigen Malern von Gemälden mit italienischen Motiven eine Sonderstellung ein; er versüßlichte die Motive nicht. Eines seiner Bilder aus dieser Zeit pries gelegentlich der Ausstellung derselben in Deutschland ein Kritiker folgendermaßen: „Von imponierender Einfachheit ist der Vorwurf des Bildes von Ludwig Dill: ‚Ponte San Andrea in Chioggia‘ (Abb. 2, S. 46); eine Brücke in Chioggia, darunter die Welle des Kanals; im Hintergrund erleuchtete Ladenfenster; ein paar gleichgültige Staffagefigürchen — sonst nichts. Und doch ist der ganze geheimnisvolle Reiz der Lagunenstadt in dieses Bild



Abb. 16. Tauwetter. 1900. (Zu Seite 57.)

gewoben in seiner schwermütigen Poesie, in seinem tiefen Frieden. In wunderschönem Bogen spannt sich die Brücke über das kleine Wasser, dessen stille Flut keine Gondel durchkreuzt. Durch den Gegensatz der hellerleuchteten Fenster im Hintergrund wirkt die Ruhe des schlafenden Wassers noch eindrucksvoller und heimlicher. Dill stellt sich uns in seinem Werke als Stimmungsmaler noch vollkommener dar, als in den poesiereichen Lagunenschilderungen; in der schlichten Größe seiner Empfindung offenbarte er sich da als wahrer Poet, wie einer, der in einem kleinen Lied von zwanzig Worten eine Welt von Schönheit vor uns auftut. Wie feingetönt sind diese Farben, wie weich und dämmerig erscheint jede Form und wie prachtvoll körperhaft sitzt alles im Raume! Einem nach dem Norden verschlagenen Sohne der schönen Fischerstadt müßte vor diesem Bilde gar weh ums Herz werden. Ludwig Dill hat da das Heimweh nach dem Süden gemalt.“ Ja, bald malte er venezianische Bilder, wie man sie nicht gewöhnt war: dunkle, ernste, zuweilen sogar dämonische Stimmungen. Die ersten Merkmale einer sich in seinem Wesen allmählich vollziehenden Wandlung, die ihn auch dazu trieb schon

damals landeinwärts am Poufer entlang zu wandern in die sumpfige Niederung des Deltas und dort in vielen einsamen Stunden mit harter Arbeit um die intime Schönheit der spröden Landschaft zu werben.

Frei sein wollte Dill. Sein Wesen vertrug es nicht, von den grenzenden Schranken eines Vorbildes befangen zu sein. Er brach durch, und drängte zur unbeeinflußten Eigenart.

In den Jahren 1881—1888 unternahm Dill Studienreisen nach Holland und Belgien. Die Abbildung 3 auf Seite 47 des Textes, „Fischer bei Ostende", zeigt eines der Bilder aus dieser Zeit.

Mit verblüffender Rapidität verfeinerte sich seine Malweise und die Güte seiner Darstellungen, dort oben im Norden, wo der Mensch die Landschaft für die Kunst entdeckt hat. Spät erst entdeckte der Mensch die Landschaft für die Kunst. In den frühen



Abb. 17. Prittlbach. 1900.

Werken der Malerei ist es der Mensch allein, den sie im Bildwerk darstellt, später erst gesellten sich als seine Lebensbegleiter oder als symbolische Erscheinungen die Tiere dazu, und noch später wurde die Landschaft sichtbar hinter den breiten Schultern des Menschen. Die Landschaft zog auf den Gemälden jener längst vergangenen Zeiten in kargen Linien und falschen Farben immer hinter dem Menschen, sie bildete bescheiden den Hintergrund zu dem wunderlichen Wesen, das der Mensch ist. Die Natur war Ornament. Zuweilen war ihr die Bedeutung des Gleichnisses gegeben, zumeist jedoch war sie bloß Dekoration und ohne Bezug auf die Seele. Die Berge schienen der Burgen wegen da zu sein, und wenn auf den verfahlten Feldern Tiere weideten oder lagerten, geschah es nicht in der Selbstvergessenheit des Paradieses, sondern sie schmückten die Hügel oder die Täler in seltsam steifen Stellungen verharrend wie auf den Wappen. Die Landschaften waren aus Erwägungen nach verblaßt veränderten Überlieferungen aus fremden Ländern entstanden. Die Künstler empfanden noch keine Stimmung in und vor der Landschaft.



Abb. 18. Dachau. 1900. Privatbesitz: Frau Professor E. R. von Schroetter in Graz.

Da brach im Norden Europas das von der machtvollen römisch-katholischen Kirche lange verdämpft gehaltene altgermanische Naturempfinden durch die strenge Hülle verpönender Askese und blühte herrlich auf in den kostbaren Werken der Meister von Flandern. Die deutschen Maler folgten nach und gaben diesem Empfinden noch gemütvolleren Ausdruck. Es entstanden die Madonnenbilder mit den Fernsichten.

Hatten frühere Meister die Mutter Gottes als Himmelskönigin dargestellt im golden durchwirkten, knitterfaltigen Brokatmantel auf hohem, mit Edelsteinen inkrustierten Throngestühl sitzend unter prunkvollem Baldachin inmitten einer ernst erhabenen und schmuckreichen Architektur, so malten die neuen Meister Maria die Benedeite als die selige Mutter des Gottessohnes im Rosenhag, auf freiem Feld, unter einem Strauch oder unter einer Tanne sitzend. Von Deutschland wellte die Wandlung allmählich weiter und in andere Länder über. Und hier im Norden reifte auch Dill zum Meister.

Mit anderen Münchener Künstlern begründete er 1892 die „Sezession". Was dies Ereignis für die moderne Kunst bedeutet, ist zu bekannt, als daß es hier erörtert werden müßte.

Ein in mehrfacher Beziehung bedeutendes Jahr wurde für Dill das Jahr 1894. Anno 1894 wählte die Vereinigung bildender Künstler Münchens, „Sezession", Ludwig Dill, nach Piglheim, dem ersten Vorstand, zum Präsidenten, nachdem er von der Gründung an Vizepräses gewesen war. In dieser Stellung verblieb Dill bis zu seiner 1900 erfolgten Berufung an die Kunstakademie in Karlsruhe. Im Jahre 1893 vollzog sich sein Übergang von der See- und Lagunenmalerei zur Festlandmalerei und 1894 nahm er seinen ersten längeren Aufenthalt in Dachau. Bei Gelegenheit der ersten Ausstellung Dillscher Bilder aus jener Epoche schrieb Schultze-Naumburg: „Von allen Münchener Künstlern hat wohl diesmal der Präsident der Sezession, Ludwig Dill, auch seine Verehrer am meisten überrascht. Daß Dill ein ebenso kräftiger wie tief

poetischer Landschafter sei, wußte man schon lange; daß es aber dem heut Fünfzigjährigen möglich sein würde, jetzt erst den wahrsten, einfachsten und dabei formvollendetsten Ausdruck seiner selbst zu finden, hatte man nicht erwartet. Wenn jemand die Hälfte von hundert Jahren zurückgelegt hat, ist es ein Zeichen von seltener jugendlicher Frische, wenn er sich ohne ersichtliche Abnahme auf der errungenen Höhe hält; aber nur wirklich bedeutenden Künstlern ist es vergönnt, dann noch Wege zu wandeln, auf denen neue Gebiete zu entdecken sind.

Dill war in den 80er Jahren einer der kräftigsten deutschen Marinemaler. Mit breitem Pinsel erzählte er von der schimmernden Luft der Lagunen, seine Palette strahlte Helligkeit und Gesundheit. Mit den 90er Jahren kam ein Wendepunkt in seine Kunst. Seine silberhellen Töne wurden golden, der Himmel seiner sonnenbeschienenen Landschaften tief und dämmerig, die Formen weich und aufgelöst, sein tagfrohes Lied ernst und geheimnisvoll. Waren früher der Canale grande und die Marine von Chioggia seine beliebten Studienplätze, so wurden es jetzt versteckte, einsame Bachufer, von denen der Blick über das flache Land bis zum Meere gleitet, Sümpfe aus dem Po-Delta, über deren schwarzem Wasser das Spätrot des Herbsthimmels glimmt. Das, meinte man jetzt, sei der eigentliche Dill. Und nun sieht man mit Erstaunen, daß dieser seine Heimat eigentlich gar nicht in Italien hat, man besinnt sich darauf, daß er ja der Urtypus des Deutschen ist, der ein Bruder Hans Thomas sein könnte. Thoma — das ist ein Schlagwort, das diese neueste Phase Dills am ehesten charakterisiert, wenn man dabei sich in keiner Weise irgendeine Nachfolge Thoma vorstellt. Nur insoweit besteht die Gemeinschaft, als in beiden am harmonischesten und unverhülltesten eine urdeutsche Individualität zutage tritt."

Hier mag passend bemerkt werden, daß Dills Bedeutung für die moderne Malerei nicht nur als selbstschaffender Meister, sondern auch als energischer Bewegungsorganisator

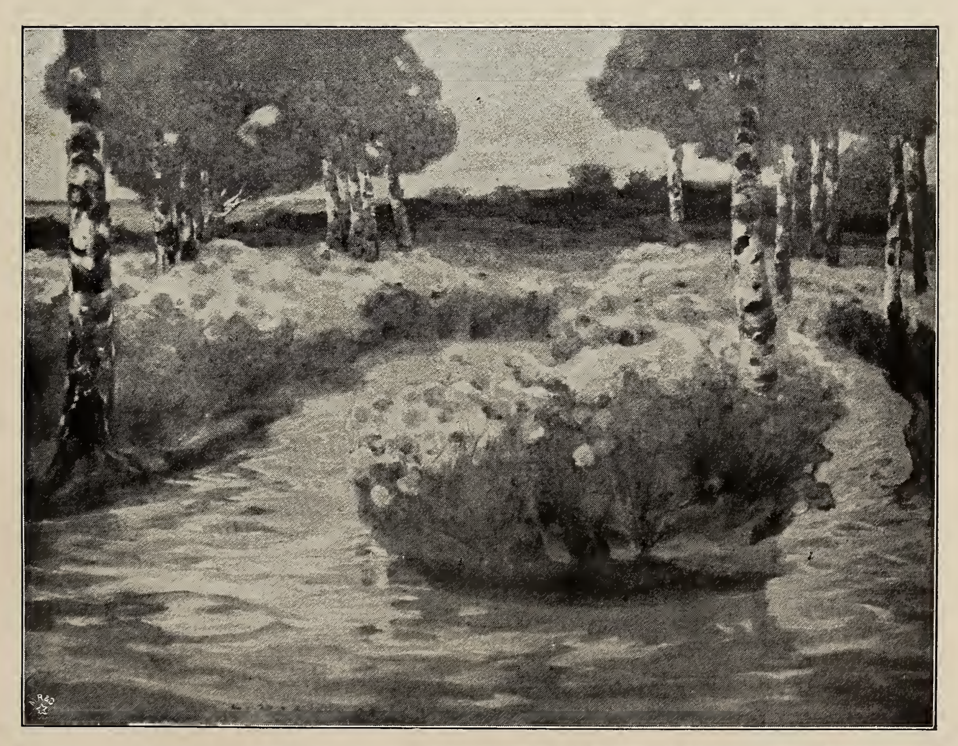


Abb. 19. Verblühte Disteln. 1901. Besitzer: Bankier Albert Schwarz in Stuttgart. (Zu Seite 81.)

nicht hoch genug geschätzt zu werden vermag. Die Verdienste, die er sich um die Sezession erworben hat, werden nicht vergessen werden können. Unter seiner Leitung überstand das neue, junge und vielgeschmähte und befehdete Unternehmen die ärgsten Krisen siegreich. Dills auf das Positive gerichteter Sinn befähigte ihn, wie keinen zweiten aus dem damaligen Sezessionistenkreis, zu der außerordentlich schwierigen Führerrolle. Und wie keinen zweiten befähigte er ihn zur Leitung der Karlsruher Jubiläumsausstellung. Mit der Ausstellung in Karlsruhe vollbrachte Dill eine künstlerische Tat, die noch fortwirkend für die Zukunft wertvoll ist. Die Wahl der Werke war eine derartige, daß man sagen kann, sie bildete ein Anschauungsmaterial, wie es sich besser wohl nicht zusammenstellen hätte lassen, von dem, was heute in der Kunst lebendig wirksam ist. Es hieß bei Gelegenheit der Ausstellung in Karlsruhe von Dill: Wohl kein deutscher Künstler hat sich um die Erziehung zu künstlerischem Sehen und Fühlen so viel Verdienste erworben, wie Dill, man darf ihn einen Reformator des Kunstgeschmacks in Deutschland nennen. — „Die Zeiten der Historien- und Genremalerei mit ihren halb gelehrten, halb literarischen Tendenzen sind vorüber. Eine abgeklärtere und tiefere Auffassung vom Begriff des rein Künstlerischen hat sich Bahn gebrochen: Nicht das Sujet macht die Bedeutung des Kunstwerks, sondern die künstlerische Darstellung, und nicht der Verstand, sondern die Sinne sind das Medium künstlerischen Genusses. Das Kunstwerk ist die Offenbarung, wie sich in einer Künstlerseele die Gestalten der Wirklichkeit spiegeln; die Freude an der Schönheit dieser Welt hat den Künstler zum Schaffen getrieben; wenn wir diese Freude mitgenießen, haben wir den Künstler und sein Werk verstanden. Die Formen und die Farben eines Bildes wollen aufgenommen sein wie der Rhythmus und die Töne einer Musik. Hundert Künstler mögen vor ein und dasselbe Stück Natur, ein und denselben Menschen hintreten, jeder wird seinen Gegenstand anders sehen und wiedergeben; so entstehen hundert selbständige



Abb. 20. Verblühte Disteln. 1901. (Zu Seite 81.)



Abb. 21. Abenddämmerung. (Birken und Pappeln.) 1901. (Zu Seite 52.)

Werke.“ Diese Worte Karl Widmers standen im Vorwort zum Katalog der Karlsruher Ausstellung neben anderen noch über akademisch trockene Korrektheit, über leeres Virtuosentum, das mit der Technik um ihrer selbst willen prunkt, über elegante Verlogenheit, Charlatanismus und platten Naturalismus, und drücken ganz trefflich Dillsche Anschauung aus. Wenn man nun fragt: Entsprach die Ausstellung diesen idealen Zielen? so vernehme man die Antwort, die der „Staatsanzeiger für Württemberg“ damals gab: „Es gibt nichts Vollkommenes unter der Sonne; aber es ist keine Frage, der Geist, der aus dem Katalogvorwort spricht, weht auch durch die Ausstellung, man spürt eine Persönlichkeit voll Energie und feinem, abwägendem Verständnis, die über dem Ganzen gewaltet hat. Natürlich könnte viel Schönes und Großes da sein, was eben nicht zu haben war, und es gibt auch einiges, worauf man hätte verzichten können. Aber unter den möglichen Ausstellungen, die unter den gegebenen Verhältnissen gemacht werden konnten, ist die Karlsruher die beste, sie ist wohl überhaupt die beste, genuß- und lehrreichste, die wir in den letzten zehn Jahren in Deutschland gehabt haben: denn sie gibt in Wahrheit ein Bild der Kunst unserer Zeit.“ Dill gilt eben das spekulative Denken weniger als das tatsächliche Handeln; er unterschätzt das Denken durchaus nicht, ist er doch selbst ein fein und originell Denkender, aber es ist ihm doch nur wert als eine der vielen Lebensäußerungen, als ein Mittel zur Entwicklung des Lebens. Höher als das Denken über das Leben und dessen Bewegungen schätzt er das Leben und die Tat. Wahrhaftig, richtig und schön zu leben ist schwerer, als wahrhaft, tief und schön zu denken. Er ist darin wie Maeterlinck, der sagte: Handeln, das heißt, schneller und vollständiger denken, als das Denken kann. Handeln, das heißt nicht mehr mit dem Gehirn allein denken, sondern das ganze Wesen denken lassen.

Manche Künstler sind gelehrig und wissen wie man klüglich mit Ererbtem handelt und mit Erworbenem, sie pflegen es und bilden nach Mustern, weil diese sich bewährten; andere sind wieder nervös und rasch Dahintreibende, die auf der Oberfläche bleiben, weil sie nicht schwer genug sind um tief tauchen zu können; noch andere sind stetige, ruhige, allmählich Gewachsene und Wachsende mit reichem Gedächtnis des Blutes und der Nerven, einer zart empfindenden Seele, die das Ewige im flüchtig Hinhuschenden spürt, und mit Händen, die es zu greifen und zu halten und hinzustellen geschickt sind. So einer ist Ludwig Dill, und er lebt in jenem vollendeten Gleichgewicht, von dem gesagt wurde, daß es der unübertreffliche Ausdruck des Bewußtseins eines selbstgenügsamen, unabhängigen Daseins ist.

Dill gibt sich immer schlicht, in einer groß wirkenden Einfachheit; als Künstler



Abb. 22. Moorwasser mit Birken und Föhren. 1901.
Im Besitze von Frl. T. Kornbeck, Stuttgart. (Zu Seite 57.)

wie als Mensch. So sehr poetisch seine Bilder auch sind, persönlich ist Dill karg mit Zärtlichkeiten oder Empfindungsausdrücken. Er ist im wirklichen Leben der klare, selbstbewußte und selbständige, arbeitsame, leiblich und geistig unverzärtelte, kraftvolle, ja bisweilen alemannisch hartköpfige Tatmensch, der weiß was er will, und will was er kann. Aller lyrischen Duselei, fachlichen Simpelei und menschlichen Zimperlichkeit ist er abhold; er kann in der Abwehr der Weichlichkeit, Sentimentalität und Falschheit im Leben und in der Kunst sogar biderb grob werden.

Nach längerer Bekanntschaft mit ihm hatte ich es empfunden, daß ein sezierendes Darlegen seiner Daseinsschicksale und seines Familienlebens nichts dazu beitragen würde, seine künstlerische Art und Wirksamkeit zu erklären, und er hat dieser Meinung beigestimmt. Frau und Kinder, Professur, Streitigkeiten und Kampffälle vermochten seine Kunst nur unmerklich zu beeinflussen. „Alles, was uns begegnet, läßt Spuren zurück,

alles trägt unmerklich zu unserer Bildung bei; doch es ist gefährlich, sich davon Rechenschaft geben zu wollen. Wir werden dabei entweder stolz und lässig, oder niedergeschlagen und kleinmütig, und eins ist für die Folge so hinderlich als das andere. Das Sicherste bleibt immer, nur das Nächste zu tun, was vor uns liegt", hat er mir einmal mit Goetheschen Worten gesagt.

Seine Klarheit des Denkens und empfindliche zarte Reinheit des Fühlens hat sich Dill unverdunkelt und unverdumpft bewahrt. Von einer gewissen Zeit ab, nach den öftern Reisen in Holland und Flandern, bei deren Antritt er vielerlei Angelerntes liegen ließ, um unbelastet die Reise ins fremde Land zu tun, war er völlig zur persönlichen und künstlerischen Eigenart ausgereift. Von damals ab mühte er sich nicht mehr



Abb. 23. Abend am Viehbach. Dachau. 1901.
Im Besitze der Frau Prof. Baisch, Karlsruhe. (Zu Seite 76.)

um anderes als um Kunst; er suchte nicht nach Staffeln und Stockerln, um darauf stehend größer zu scheinen als er ist; er beneidete weder andere meisterliche Maler um ihre Kunst, noch strebte er anderen nach, sondern er fügte sich gernwillig in ein Bescheiden zur eigenen Art. Dill war neugierig geworden zu erfahren, wer er selber sei und was die Natur mit ihm bezwecke, wie sie ihm sich offenbaren werde und wie es ihm gelingen möchte, das Geoffenbarte künstlerisch bedeutend auszudrücken. Nicht mit der Kunst, wie die meisten Maler, sondern in der Kunst wollte Dill Bedeutendes erreichen. Dill begann voraussetzungslos zu malen. Es war ihm nun um den eigenen künstlerischen und vollkommenen Ausdruck des Empfundenen zu tun. Er wurde ein Abtrünniger von Schule und Richtung. Nicht länger mehr wollte er einer Malersekte beigezählt werden. In aller Einfalt seines Herzens kehrte er zur Natur zurück, um bei ihr „hartnäckig und getreulich auszuharren, nur mit dem einen Gedanken, ihre Be-

deutung zu ergründen, ihre Lehren sich zu wiederholen, ohne die kleinste Kleinigkeit zu vernachlässigen, nichts gering zu achten", alles Wissen und Wollen ihren Gesetzen unterzufügen.

Die Dinge haben viele Seiten; es liegt in unserem Belieben, von welcher Seite wir sie betrachten wollen; an sich ist jede wahr. Wahr ist auch jeder Gefühls- und Erkenntnisausdruck an sich. Auch die von andern gefundene, intellektuell oder emotionell erkannte Wahrheit kann für uns gültig sein, wie der erfühlte, intuitive oder der intellektuelle Gefühls- und Erkenntnisausdruck. Unwahr ist ein Gefühls- oder Erkenntnisausdruck dann, wenn er von Epigonen weder erfühlt, noch erkannt, sondern nur aus Gründen praktischer Erwägung, Berücksichtigung punzierter Werte, die Kunstbörsenwert haben, übernommen wurde. Das dürfte zugleich die Erklärung dafür geben, daß das, was bei einem wahr ist, beim andern falsch sein kann, weil unwesensgemäß.

Das Wesentliche aber in und an einem Kunstwerk ist wohl der restlose künstlerische Ausdruck der seelischen und geistigen, damit auch sinnlichen Erkenntnis eines Dinges. Es kann also dasselbe Ding in zwei und mehreren Künstlern zwei und mehrere voneinander verschiedene und dennoch durchaus wahre Empfindungen, Anschauungen, Erkenntnisse auslösen. Den restlosen künstlerischen Ausdruck im Werk strebte Dill an. Er erkannte, daß wirklich nicht nur die getreue Naturwiedergabe oder die folgsame Naturmalerei nach einem Meisterrezept eine Malerei zum Kunstwerk macht; sondern daß dazu gehört, daß man das Ding oder das freie Land selbständig sieht; daß man des Dinges Wesen und die Stimmung vor dem freien Land zu erfühlen und daß man dem Geschauten, Erfühlten und Überdachten den eindringlichsten, intensivst wirkenden Ausdruck zu geben vermag. „Aber! glaubt denn wirklich jemand ganz ernstlich daran, daß die einen Maler krassere Naturalisten sind, als die andern? Die einen wie die andern haben ihre Techniken und Regeln; diese sind verschieden alt, verschieden ausdrucksreich, nuancierungsfähig. Die Kunst ist etwas Lebendiges und als solches bewegt. Ihre Bewegungen, ihre Gesten sind die Epochen und jeweiligen Probleme. Es kommt nicht selten vor, daß die Kunst Bewegungen wiederholt. Sie wird freilich immer neue Impressionen suchen und wird sie in den verschiedensten Schulen, die sie selber schuf, finden. Man sagt allerdings, der Künstler, der seine Mittel aus der Vergangenheit nimmt, verdient keine Zukunft; wenn man jedoch in der Vergangenheit den künstlerischen Ausdruck einer Stimmung findet, die man fühlt, so hat man das Recht, ihn in der Vergangenheit zu suchen. Es ist gewiß, daß sich die Kunstbewegungen wiederholen, und daß sie oft nur durch ganz feine Merkmale unterschieden sind. Gestern war es der Realismus, der uns bezauberte. Durch ihn gewannen die Maler den nouveau frisson, den vorzuführen seine Absicht war. Man analysierte ihn, erklärte ihn und wandte sich ermüdet wieder ab von ihm. Beim Anblick eines Sonnenuntergangs malte der Luminist, der Symbolist dichtete und der Geist des Mittelalters, ein Geist, der nicht zu einer bestimmten



Abb. 24. Bleistiftstudie von Bäumen. 1902.

Zeit gehört, sondern zu einer bestimmten Stimmung, erwachte plötzlich und rührte uns für einen Augenblick durch seine faszinierenden Schmerzen. Dann galt die Losung der Romantik, und schon schwankte der Herbst ins Tal und auf den purpurn glühenden Höhen der Hügel schritt mit vergoldeten Füßen die Schönheit." Nun aber hat sie ihre stille Zeit; sie selbst ist still und groß im Stillen.



Abb. 25. Bleistiftstudie. 1902.

„Das Streben geht auf die Form, dann tritt die Farbe zurück. Es soll das Licht gemalt werden, dann muß die Linie leiden. Bald hat man an mächtigen runden, bald an eckigen spröden Formen Freude. Bald liebt man die rauschenden, sonoren, bald die matten, diskreten Farben. Jede Epoche ist auf eine Grundnote gestimmt, und aus diesem Gleichklang im Natursehen entsteht der ‚Stil', sagt Muther. Hogarth und nach ihm der genialische belgische Maler Wiertz, dieser Pinseltitan, hatten versucht eine gewisse Reihe von verschiedenen Entwicklungsstadien der Stilformen graphisch fixiert wiederzugeben, und zwar so:



Nach einer Weile, die allerdings Jahrhunderte dauern kann, wiederholt sich das Linienspiel oder Farbenspiel. Neu werden dabei immer nur die Nuancen sein; die Anwendung neuer Linien im Zusammenhang mit alten Farben oder umgekehrt, oder in bezug auf neue Gegenstände. Die oben gezeigte strenge, karge Linie Giottos findet sich wieder im Werke des Puvis de Chavannes; die üppige, schwellende und geschnörkelte Linie des Rubens kam wieder im Werke des Wiertz heraus. Muther sagte, vielleicht ohne dies Beispiel zu kennen, richtig, daß ein reines Kontrastbedürfnis die stilistischen Wandlungen veranlaßt, und daß in gewissen Zeitspannen ähnliche Bedürfnisse wiederkehren, und daß man, wenn man dies als Tatsache anerkennt, vor einer Frage steht, und zwar der, ob die Ähnlichkeit dieser Bedürfnisse nicht auch eine Ähnlichkeit des Stiles bedingt. „Ist gleich von Nachahmung zu reden, wenn Stuck in Kleinigkeiten

— ach so winzigen — mit der Antike, Haider mit Altdorfer, Zumbusch mit Brueghel sich berührt? Oder erklären sich die Ähnlichkeiten, die sich im Verlaufe der Kunstgeschichte manchmal zwischen neuen und älteren Meistern ergeben, nicht aus den Anforderungen des Geschmacks, aus ewig gültigen Stilgesetzen? Giotto und Puvis de Chavannes mögen als Beispiel dienen. Die nämlichen ernsten Gestalten, die gleichen getragenen Gesten, die nämlichen lichten Farben kommen in ihren Werken vor. Und Puvis hat ja Giottos Fresken gekannt. Aber mußte er, wenn er sie nicht gekannt hätte, nicht ganz ebenso schaffen? Hat der Stil der Gebäude, für die er schuf, ihm nicht den Stil seiner Kunst diktiert? Oder denke an Burne-Jones. Es wird da viel geredet von Mantegna, Botticelli und anderen, denen er die Formensprache seiner Bilder



Abb. 26. Weiden im Moor. 1902. Besitzer: Karl Kaufmann in Karlsruhe. (Zu Seite 76.)

entlehnte. Aber stelle dich vor die Westminsterabtei in London, vor die Philippskirche in Birmingham, betrachte diese Schwibbogen und tausend dünnen Pfeiler, die so schlank und kerzengerade zum Himmel streben — dann fühlst du, daß im Lande der Perpendikulärgotik ein geschmackvoller Mensch, der für solche Bauten malte, ganz notwendig so malen mußte, wie Burne-Jones es tat, fühlst, daß seine Ähnlichkeit mit den Gotikern des Quattrocento sich gar nicht aus der Nachahmung, sondern aus der Ähnlichkeit des Baustils erklärt."

Dieses Beispiel mag uns zu einer Erklärung verhelfen, daß Dill mit seiner Art und die mit ihm das Gleiche oder wenigstens Verwandtes anstrebenden Dachauer, auf die Naturalisten, den Impressionisten, denen es zumeist um nichts anderes zu tun war als um das Sehen und um das Bannen des rastlos wechselnden, schimmernden, verwehenden der Lichterscheinungen, folgen mußten. Gewiß waren von vielen auf der Lein-



Abb. 27. Äſte=Studie. 1902.

wand intereſſant geſehene und gut gemalte Stücke aus der Natur gezeigt worden, — aber dennoch — iſt, wie Goethe glaub' ich einmal ſagte, die höchſte Aufgabe einer jeden Kunſt, durch den Schein die Täuſchung einer höheren Wirklichkeit zu geben. Ein



Abb. 28. Abend am Po. 1902. Im Beſitze von Fräulein Moſer, Berlin. (Zu Seite 76.)



Abb. 29. Wachholderbüsche. Studie. 1902.

falsches Bestreben aber ist, den Schein so lange zu verwirklichen, bis endlich nur ein gemeines Wirkliche übrig bleibt.

Nachdem die Deutschen eine lange Zeit ihr Heil im Auslande zu erblicken geglaubt, ein paar Jahre Holland mit Italien vertauscht hatten, fingen sie an, das im Ausland Gelernte in der Heimat zu verwerten. In der Heimat begegneten sie wieder eigenen Vorstellungen, fanden sie die tiefen seelischen Stimmungen, die das Bild vom Niveau der guten Malerei erst zu dem des Kunstwerkes erhebt. Die Herrschaft der tadellos gemalten Studie war gebrochen, seitdem man die innere Wahrheit von der äußerlichen Wahrheit unterscheiden gelernt hatte.

Aber der Malerei haftete noch ein Mangel an, den man sich bisher noch nicht eingestehen mochte, oder aus dem wohl gar in der Not eine Tugend gemacht wurde: der Mangel jener Bildwirkung, wie man sie bei den Werken der Alten so vollendet sah. Hatte man sich aber erst innerlich und äußerlich emanzipiert, so blieb kein Grund mehr, sich gegen eine Erkenntnis, die man so klar bei den Alten wahrnahm, taub zu verhalten. Man bemerkte, warum jene nie den willkürlichen Naturausschnitt gaben, sondern wie sie ihre Wirkung von der Flächenverteilung ausgehen ließen. Von dieser aus suchte man jetzt den Naturausschnitt zu bestimmen und die Teppichwirkung der Alten auch den modernen Werken zu geben.

Dies lenkte von neuem die Aufmerksamkeit auf zeichnerische Probleme. Bisher hatte man genug zu tun gehabt, um mit der Farbe fertig zu werden. Die Aufgaben, die einem die malerische Bewältigung der Atmosphäre stellte, waren die alleinherrschenden. Nun folgte die Reaktion. Je sicherer man sich mit der Farbe vertraut fühlte, desto größeres Interesse und Freude gewann man am zeichnerischen Teil. Man beobachtete wieder die tektonischen Motive der Landschaft, bildet wieder die plastische Schönheit der Erde nach und entdeckt dabei gleichzeitig mit der Griffelkunst neue zeichnerische Probleme in der Natur. Dabei gelangte man auch wieder zu dem natürlichen Mittel der Zeichnung, der Linie, die man in der Malerei zu verwerten lernte. Von neuem wurde ihre unbegrenzte Ausdrucksfähigkeit erkannt, wieder die Schönheit der Kontur verstehen gelernt und ganz neue, ganz moderne Linienideen entdeckt.

Mit der Linie gelangt man zur Einfachheit. Wie von selbst versucht man die mannigfache Bewegung der Linie in ihr Wesentliches zusammenzufassen, ihre zahlreichen

kleinen Bewegungen in eine große Bewegung aufzulösen, wodurch eine Größe der Auffassung entsteht, von der sich die objektive Nachbildung nichts träumen läßt. Man kommt nun dadurch der herben Schönheit unserer deutschen Natur, der Gewaltigkeit unserer Wolkenhimmel bedeutend näher, um so mehr, da man nun nicht mehr, wie früher einmal, auf die Unterstützung der Farbe zu verzichten braucht. Ja, durch Verbindung von Linienkunst und Farbe scheint eine moderne Malerei zu entstehen, die in ihrer Weise an nichts Früheres gemahnt und die auf dem Gebiete der Landschaft zu einer heroischen Landschaft führt, die, ganz von modernem Geist beseelt, in nichts an das erinnert, was frühere Jahrhunderte mit diesem Wort bezeichneten.

Diese Entwicklung bis zur Verbindung von starker Farbe mit größter Einfachheit der Zeichnung führt zur Erkenntnis der Hauptbedingungen des Dekorativen. Wird dieses nun mit dem Rhythmus der Architektur in Verbindung gebracht, so beginnt die Malerei sich diesem Rhythmus anzuschließen und kommt zum Ornamentalen. Und ornamentalen Ideen begegnen wir heute in landschaftlichen Darstellungen nicht weniger, als in figuralen. Es wäre Zukunftsmusik, zu sagen, wohin diese Entwicklung, die in ihren vordersten Vertretern hier anklingt, weiter führen wird. Jedenfalls haben wir es hier mit Bestrebungen zu tun, die den Kern der Kunst der neuen Zeit bilden werden, sagt Schulze-Naumburg einmal von Dill und dessen Gefolgschaft.

Die Form ist immer das Fundamentale. Wenn wir die Meisterwerke der Malerei aufmerksam betrachten, werden wir finden, daß sich die Richtungsverschiedenheiten hauptsächlich in folgendem bewegen: Lineare Bewegung im Raum; formale Probleme, Helligkeits- und Dunkelheitsverhältnisse, Kalt- und Warmbewegungen und die Probleme der Erzeugung von Licht und die Farbanschauungsunterschiede. Aber immer sehen wir, daß wenn eine dieser verschiedenen, die Richtungen bedingenden Besonderheiten in ungewöhnlicher, interessanter oder individueller Weise zur Geltung gebracht erscheint, die übrigen



Abb. 30. Wachholder und Huflattich. Dachau. 1902. (Zu Seite 57.)



Abb. 31. Bleistiftstudie. 1902.

als nicht von gleicher Wichtigkeit behandelt erscheinen. Daraus können wir nun wohl schließen, daß immer nur eine Besonderheit die jeweilige Hauptsache sein kann und wird, und daß anderes, je nachdem es mehr oder minder zur Unterstützung der Hauptsache notwendig wird, mehr oder minder als Nebensächliches zur Darstellung gelangt. Man kann daher folgenden Satz aufstellen: Wenn sich auch all die vorhin erwähnten Bedingungen in einem besonders guten Bilde gegenseitig zu ergänzen und harmonisch auszugleichen haben, wird doch immer eins als das Wichtigste behandelt, dem Ganzen den besonderen Stempel, und zwar derart aufdrücken, daß dadurch die Individualität des Schaffenden sichtbar gekennzeichnet hervortritt und außer dem handschriftlichen, noch ein anderer sowohl äußerlicher wie auch wesentlicher Unterschied deutlich bemerkbar gegenüber den Werken anderer Künstler zutage kommt. Ist dieser Unterschied im hohen Grade seelisch und künstlerisch anregend und tritt er in wesentlich neuer Form oder Verbindung auf, so werden sich eine Anzahl Freunde und Anhänger, auf das neuartig zur Geltung gebrachte Neuartige gründend, daran machen, je nach ihrer Veranlagung die einzelnen Besonderheiten auszubauen. Dadurch entsteht eine immerwährende Wechselwirkung in Anregungen, und dem gemeinsamen Streben wird besonderer Reichtum an Errungenschaften zugeführt werden können. So haben eben auch in Dachau, wie ich darzulegen bemüht bin, gegenseitige Beeinflussungen stattgefunden. Manchmal hat der eine Maler die praktische oder theoretische Errungenschaft des andern auf die vorteilhafteste Weise in seinen Bildern verwertet, während der Entdecker selbst damit gar nicht viel anfangen konnte. Kontraste und deren Vermittlungen ergeben sowohl in der Kunst wie auch im Leben die große Harmonie, darum mutet uns die Schar der Dachauer so sehr harmonisch an als ein Ganzes, das aus vielen Einzelheiten besteht, deren jede für sich eigenartig ist. Diese eigenartigen Einzelnen tragen dann später in ihren Werken oder im Wort die gemeinsame Erkenntnis und das gemeinsame Künstlerische hinaus unter die vielen und machen solcherart Schule. Dill selbst ist es gar nicht um eine Schule zu tun; er will nicht, daß andere es nachmachen lernen, wie er oder Hölzel es machen, sondern daß sie das von ihm als das Richtige Erkannte für sich verarbeiten. Er will durchaus

keine Malsekte schaffen, denn er schätzt alle Sektierer für Verächter der wahren Kunst, da ja eine Sekte immer die andere verlästert und als falsch ausschreit. Die Sektierer haben keine wahrhafte Überzeugung, nur eine Meinung; in ihnen ist kein wirklicher Ernst, und wessen sie sich laut schallend rühmen, sind sie nicht. Künstler mag es unter ihnen ja wohl auch geben, aber sie sind es mehr dem Ansehen nach, als dem Herzen; Leute sind es zumeist, die sich des Ansehens mehr freuen als des ehrlichen Wirkens. Dill aber will sich des Wirkens und des Gewirkten freuen.

Neben seiner Idee von der Kunst ist es sicherlich das Verlangen, uns immer wieder die Schönheit der Natur zu zeigen und uns zu überzeugen, daß die Erde unsre wahrste Heimat ist, die wir lieben sollen, was ihn zum Schaffen drängt. Er ist begeistert von der Erde und ihrer Schönheit und empfindet es als etwas Köstliches all ihre Pracht auch leiblich zu fühlen, — die Sonne, die uns die Haut bräunt, das Wasser, das uns nässend übersprüht, den Wind, der alle tausende Poren aufatmen macht und die dunkle grünsamtig überzogene Erde, auf der wir den hingestreckten Leib wohlig dehnen können. Auf diese Erde weist er uns immer. Es ärgert ihn, daß wir uns innerlich so sehr der Erde entfremdeten im eitlen Wahn, ohne sie bestehen zu können. Dill ist der Meinung, daß wir auf irrige Wege gerieten, und auf diesen zu einem fremden, bösen Dasein, dem unnatürlichen Dasein der Stadt, die uns nur widerwillig gebärt und wieder gernwillig verzehrt. Dill gilt die Stadt als ein unheilvolles Ding, das den Menschen nur kärglich nährt, um ihn nur so lange am Leben zu halten bis er alles äußere Elend, allen Kummer, Mühe und Not, und alle ätzende Dürftigkeit erlitten hat, und das ihn, wenn es zu seiner Rettung zu spät ist, sehnsüchtig werden läßt nach der rechten echten ewigen Mutter alles Erdenlebens, und das ihn untergehen läßt im brünstigen Ver-



Abb. 32. Das weiße Moor. 1902.
Besitzer: Herr Legationsrat Dr. Seyb, Karlsruhe. (Zu Seite 57.)

langen nach ihr, der Natur. In einigen Bildern zeigt er, wie sich dem zur freien Erde zurückwendenden Stadtmenschen die Natur bietet: kalt, gleichgültig, traurig, lichthungrig und liebebedürftig; hinter trüben Dünsten treibt der Mond rot und ruhig, tief im dämmerdunklen Ried ziehen zage Winde durch die silbernen Weiden, deren Blätter wie tot von den Zweigen hängen, und fern am lichtschwachen Abendhimmel ragen



Abb. 33. Königskerzen. Dachau. 1903. (Zu Seite 77.)

stumm und stolz dunkel gewölbt, gleichsam verkohlt, große Bäume. In anderen Bildern dagegen tröstet er den Verzagenden, ihm bedeutend, daß er nicht ablassen möge in seiner Werbung um die Liebe und die Schönheit der Natur; denn nur dem Liebenden schenkt die Natur ihre Schönheit. Er zeigt dann, wie die dunklen Hügel weich ineinandergleiten; wie aus dem fahlen, silbrigen Golde des dürren, knisternden Eichenlaubes die Edelsteinpracht almadinfarbenen Seidelbastes schimmert; wie sich der Baumwipfel Wuchs

zackenrandig und dunkel abzeichnet vom Himmel, schwarzgrün vor stählernem Blau; wie ein Sehnen in den Büschen ist und ausbricht in den knospenüberperlten Zweigen; wie das dufterfüllte farbige Dunkel dumpf liegt und der Abend im dichten Nebelmantel das Land umfangen hält; wie seit Urzeit unbestelltes Land, in dessen brotbraunen Bodens



Abb. 34. Wachholderbüsche und Weiden. 1902. (Zu Seite 52.)

Poren noch kein Sämann die Saat senkte, aus der das Brot uns wächst, weich eingewiegt liegt in einem sanften Blau, das die Sonne schuf; wie unvermutet, wenn große, dunkle Wolken sich zornig ballen und gleich drohenden Fäusten über die Landschaft schlagen, ein mächtiger, ein heroischer Zug in die sonst so eintönig scheinende Moos-landschaft kommt und die Menschen erschreckt; wie opalfarbene Vorhänge auf die Erde gleiten und nun die wogenden Wolken an den unteren Rändern wild zerfranst und

zerschlissen träge über das Land hinschleifen; und die Stimmung der Tage malt er, während denen die Mooslandschaft seltsam verändert ist: weit und breit ist alle Farbe verblaßt, oder sie ist noch nicht ans Licht getaucht oder noch nicht erkennbar, denn es überschimmert alles ein heller Glanz, wie ein tüllfeines Seidengespinst ist etwas über allen Dingen und verändert sie wunderlich; man hat den Eindruck einer großen Helligkeit,



Abb. 35. Gewitter im Moor. 1903. (Zu Seite 78.)

und dabei ist es unheimlich still, die Luft ist gestockt und leer von Wind und Mücken, starrsteif ragt das unbewegte Gras, kein Ruf, kein Achsenknarren ist hörbar, kein Käferrascheln, nur eine Stille nimmt man wahr, in der man wähnt, wie Stifter sagt, daß man die einzelnen Minuten hören müßte, wie sie in den Ozean der Ewigkeit hinuntertropfen.

Ja dies sieht oder fühlt oder denkt man sich vor Dills Gemälden, diese und noch viele andere, unzählige andere feine und seltene Stimmungen sind neben allen hervor-



Abb. 36. Abend am Waldesrand. 1903. (Zu Seite 78.)

ragenden künstlerischen Werten noch mit hinzu hineingebannt in seine vielen schönen Bilder. Er kam freilich nicht so ohne weiteres dazu, weder zur Technik, noch zur Empfindung, er hatte sich eben gesagt, du mußt nicht ablassen von deinem Streben, bis du zu deinem Ziel gelangst, mag es währen von Tag bis in die Nacht und so fort viele Tage. Ist dein Ernst groß, so wird auch das Kleinod groß sein, das du endlich gewinnst.

Wenn nun fein empfindende Menschen, Maler oder auch Laien nach Dachau hinauskommen, gelingt es ihnen jetzt auch die besonderen Schönheiten des Moores zu sehen, die ganz feinen, ganz herrlichen Sachen in der Natur sehen sie aber auch heute noch

nicht, trotzdem sich die Dachauer Natur bemüht, ihnen Dillsche Vorbilder zu stellen; denn wie einer einmal paradox gesagt hat: Das Leben ahmt die Kunst viel mehr nach, als die Kunst das Leben. Woher, wenn nicht von den Impressionisten, erhalten wir jene wundersamen, bräunlichen Nebel und silbrigen Dünste, die sich durch unsre Großstadtstraßen wälzen, die Laternenlichter verschleiern und die Häuser zu ungeheuern rätselhaften Schatten verändern? Wem, wenn nicht ihnen, ihren Meistern, verdanken wir den lieblichen seidigen Flor, der sich über unserm Fluß bildet und die geschwungene Brücke und die darunter schaukelnden Barken zu matten Formen vergänglicher Anmut verändert? Der außergewöhnliche Wechsel im Klima während der letzten zehn Jahre wurde von diesen sonderbaren Künstlern verursacht. Es gibt einen Unterschied im Sehen eines Dinges oder der Natur. Man sieht ein Ding nicht, ehe man nicht seine Schönheit sieht. Dann, und nur dann gelangt es zum Dasein. Jetzt sieht das Volk die schönen Nebel, nicht weil Nebel sind, sondern weil Künstler ihm die mysteriöse Lieblichkeit vortäuschten. Es mögen seit Jahrhunderten in unseren Landen Nebel gewesen sein, man darf sagen sie waren, und doch sah sie niemand und wußte niemand um ihre Schönheit, bis sie die Kunst erfand.

Die Voraussetzung, daß man ein Ding sähe, wenn man es vor Augen hat, ist, wie Ruskin ausführt, irrig. Locke setzt eingehend auseinander, daß man nur das wirklich höre und sehe, was in unser Bewußtsein trete. Daß alles, was die Sinne wahrnehmen, ohne daß der Geist es aufnehme und verarbeite, wirkungslos an uns vorüberziehe. Unser physisches Auge ist im wachen Zustand immer damit beschäftigt zu sehen. Es ist dies nur ein Beharren in seiner Notwendigkeit, die keine Aufmerksamkeit verlangt, wenn sie nicht durch etwas Besonderes erregt wird. Wird der menschliche Geist nicht auf die Impression dessen, was er sieht, hingeleitet, dann hinterlassen die Dinge, die an seinen Augen vorübergleiten, keinen Eindruck in seinem Gehirn. Er merkt sie nicht nur nicht — er sieht sie gar nicht. Zahllose Menschen, präokkupiert durch Geschäfte oder Sorgen, haben gar keinen Eindruck von dem, was sie sehen, und gewinnen von der Natur nur die unvermeidlichen Eindrücke von Bläue, Röte, Dunkelheit, Helle u. dergl. Die Unbekanntschaft mit ihrer Naturumgebung richtet sich nach den Dingen, mit denen die Menschen sonst geistig beschäftigt sind; sie beruht aber auch auf mangelndem Feingefühl für die Macht der Form und anderer Attribute äußerer Schönheit. Es ist unwahrscheinlich, daß das Auge absolut unfähig wäre, Formen aufzufassen und zu genießen, wenn es sie überhaupt bemerkte. Obwohl der geringste Grad dieser Fähigkeit sich ausbilden und unendlich steigern ließe, lohnt den meisten Menschen der Genuß nicht die dazu erforderliche Anstrengung, und sie geben ihr Streben auf. Wessen angeborene Sensationen fein und lebendig sind, dem ertönt der Ruf der äußeren Natur so vernehmlich, daß er sich Gehör erzwingt, und lauter, je näher er ihr tritt. Wessen angeborene Sensationen stumpf, dem wird ihr Ruf übertönt durch ablenkende Gedanken, und seine ohnehin schwache Aufnahmefähigkeit stirbt, weil er sie brach liegen läßt. Mit dieser physischen Sensibilität für Form und Farbe eint sich jene höhere Sensibilität, die wir als eins der Hauptattribute aller hohen Naturen und als Urquell aller Poesie bewundern. Diese Feinfühligkeit geht völlig in die Feinheit der Sinneswahrnehmungen über; sie verschmilzt sich mit der Liebe, mit jener unendlichen Liebe göttlicher, menschlicher und animalischer Energien, die die sinnliche Wahrnehmung äußerer Dinge durch Assoziationen, durch Ehrfurcht und Dankbarkeit und alle anderen reinen Empfindungen unserer moralischen Natur adelt.

Dill nun ist eine jener hohen Naturen, in denen sich zarteste physische Sensibilität für Form und Farbe mit der hohen geistigen Sensibilität in vollkommener Weise eint. Darum ist er befähigt, noch dort Schönheiten in der Natur wahrzunehmen, wo andere schon längst nichts mehr sehen als eine öde Wiese, ein paar Unkrautpflanzen, einige ballige Buschen, eine verlassene und langweilig scheinende Kiesgrube, einen verfallenden Torfgraben, einen sumpfigen Tümpel oder braches Feld. Dill aber sieht wie von Bäumen, die am Rand der Kiesgrube stehen, dunkle Schatten auf das Wasser in der Grube huschend fallen und so den Eindruck einer auffallenden japanischen Dekoration bewirken.

Voll Entzücken sieht er wie über dem ganzen Bild ein feiner Ton von Beige schwebt, der die Dinge verhüllt und die Baumschatten in eine zarte Harmonie von Graugrünbraun taucht und zusammenfließen läßt mit den herrlich verschmolzenen Farben des Kiesgrundes und der Schattenspiegelung auf dem kristallenen Wasser. Oder er sieht die

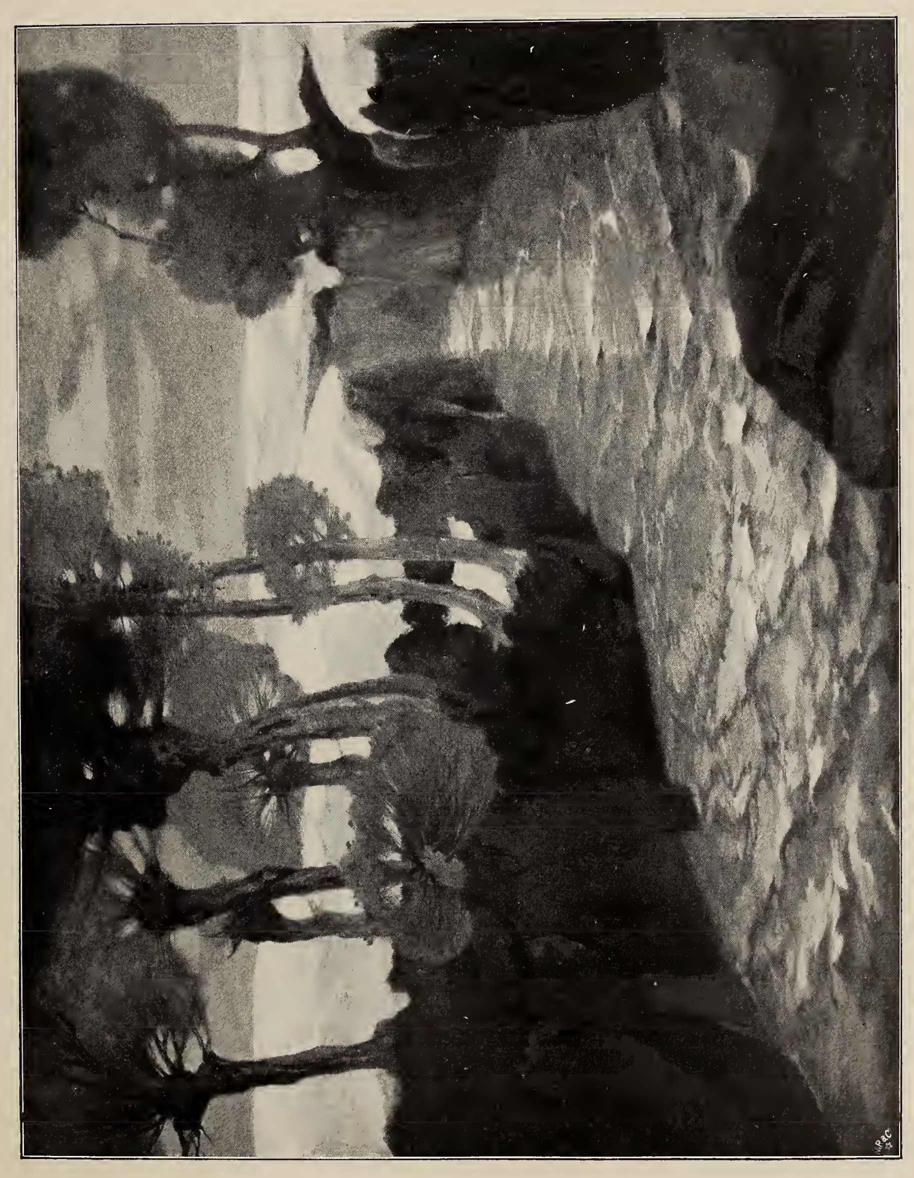


Abb. 37. Winterabend im Moor. Dachau. 1904.

feinen grau-gelb-weißlichen Nuancen an der Torfgrabenwand, mit einzelnen malachitgrünen Grasbüscheln, dann den hellen Kies, das dunkle Wasser mit chartreusgrünem Schlamm in wunderlichen ornamentalen Figuren, und die Wolkenspiegelungen in den freien Wasserstellen. Und die paar Unkrautpflanzen, wie schön sind erst sie! Verblühte Disteln sind es (Abb. 20, S. 64); warmgoldig, mit silbrig verfahltem Golde in den puderquastenartigen Dolden, heben sie sich von kühlem Wasserhintergrund mit blauen



Abb. 38. Pappelwald. Dachau. 1901. Neue Pinakothek in München. (Zu Seite 84.)

Reflexen ab und leiten den Blick in die warmtonige Ferne, die sich im hellen Kimmungsstreif verliert. Und wie herrlich sind die herbstlichen Stoppelfelder! In langen und breiten Streifen ziehen sie als ornamentale Flächen dahin in einer wundersamen Harmonie von Topasgelb-perlgrau-grauschwarz, stumpfem Malachitgrün und Andamblau, und einem ganz sachten, verfließenden rauchartigen Violett. Welche Farbenreize hat doch auch solch ein kleiner, verachteter seichter Wassertümpel. Almadinroter Wasserschleim, bernsteingelber Kies, burgunderrote Pfefferminzstengelchen, die sich im Wasser spiegeln, ambrabraune Erde mit darüberliegenden Luftreflexen, und eine eisenblütweißliche Moorwand vereinigen



Abb. 39. Birken im Moor. Dachau. 1901. (Zu Seite 84.)

sich zu einer Harmonie von einer seltsamen und uns unbekannt anmutenden Schönheit, die in Worten nicht wiederzugeben ist. Alle Gemälde Dills zeichnet eine große Ausgeglichenheit aus; er ist eben durchaus meisterlicher Kolorist. Bereits in ihren frühen Tagen unterscheiden sich, wie Ruskin sagt, die Koloristen von den übrigen Schulen durch ihre frohe Genügsamkeit in der ruhigen Heiterkeit farbigen Lichtes. Nie wollen sie blenden oder geblendet sein. Keines ihrer Lichter ist flammend und flackernd, blitzend oder blendend; sie sind weich, wonnig, kosend und köstlich anzuschauen: Lichter von Perlen — nicht von Gips. Unter diesen Umständen müssen sie freilich auf den eigent-

lichen Sonnenschein verzichten. Ihr Tag ist wie ein Tag im Paradies: sie brauchen keine Kerze, kein Licht der Sonne in ihren Wohnungen. Alles ist in edler Klarheit gesehen. Dill wie die meisten feineren Koloristen verwenden in ihren Bildern, im Gegensatz zu den Naturalisten, kein reines Weiß. Weiß und Schwarz kommen in der Natur nie ganz rein vor. Denn das Hellste fängt Lichtstrahlen und wird dadurch färbig und das Dunkelste, das wir zu sehen vermögen, wird gleichfalls färbig durch Lichtstrahlen aufgehellt. In alten Galerien sehen wir das Hellste in einem alten Bilde durch Nachdunkeln noch ganz besonders zurückgedrängt, aber auch die durch äußere Einflüsse und die Edelpatina des Alters vertieften Dunkelheiten sehen wir nicht ganz schwarz, sondern immer nur sehr tief dunkelfarbig. Wird dagegen solch ein altes Bild „renoviert und konserviert", d. h. wird ihm die Edelpatina abgenommen um es farbiger zu machen, so wird es allerdings farbiger, aber auch gemeiner wirken. Für ein harmonisches Ganze wird im allgemeinen allzu starke Farbigkeit unvorteilhaft sein. Kommen wir nun auf das vorhin Erwähnte vom Licht und Dunkel zurück, so können wir sagen, daß bei feiner koloristischen Bildern reines Weiß und pures Schwarz nicht vorkommen soll. Es wird sich bei der Befolgung dieses Prinzipes in der Praxis nun allerdings darum handeln und als Hauptstudium gelten müssen, zu erproben wie weit man im Herabdrücken der Helligkeiten und der zu starken Farben gehen darf, ohne in den Farben schmutzig zu werden. Die Gemälde von Dill und Hölzel sind diesbezüglich außerordentlich interessant, und verdienen mit ganz besonderer Aufmerksamkeit betrachtet zu werden in Hinsicht auf die Harmonisierung der Farben und der Ausscheidung von Weiß in der Anwendung, wie sie beispielsweise Liebermann praktiziert.

Was von Fromentin gesagt wurde, daß er nicht zu denen gehörte, die Reisen machen, um sich oberflächlich zu zerstreuen und um Neues zu sehen, sondern daß er als Künstler seine Eindrucksempfindlichkeit zu steigern suchte, und daß je ruhiger und gleichmäßiger ihm das äußere Dasein verlief, desto mehr das zunehmende Unterscheidungsvermögen für jede Spielart und jeden Wechsel des Erscheinungsbildes die Gewalt eines künstlerischen Erlebnisses gewann, — kann auch von Dill gesagt werden. Er vergißt nicht, daß „uns nichts begegnet, was nicht von derselben Art ist, wie wir. Jedes Ereignis, das sich einstellt, stellt sich unserer Seele unter der Form unserer gewohnten Gedanken dar; und nie hat sich eine heldische Gelegenheit dem geboten, der nicht seit einer Reihe von Jahren ein schweigsamer und düsterer Held war. Erklimme das Gebirge oder steige ins Tal hinab, gehe ans Ende der Welt, oder um dein Haus herum: — du triffst immer nur dich auf den Straßen des Zufalls."

Dill verharrt darum im Lande seiner Sehnsuchts-Erfüllung und schafft da glücklich und emsig weiter die schönen Stücke seines schönen Werkes. Schweigend überdenkt er es und schweigend schafft er es. Er kann schweigen in der Natur, mit ihr schweigen, weil er wie sie voll tragender Kraft ist. Und weil er wie sie ist, haben seine Bilder dieselbe große feiertägliche Stille, welche die sich weithindehnenden Mooswiesweiten überbreitet; und darum auch werden wir vor seinen Bildern so still und gut wie vor der lebendigen Landschaft. Seine Kunst ist mehr noch als modern; sie wurzelt tiefer als bloß in den Errungenschaften der modernen Malerei; sie wurzelt tiefer als bloß in ihrer Zeit. Manches Künstlers Werk wurzelt bloß in seiner Zeit und vergeht mit der Zeit, denn seine unterirdischen Wurzeln schürfen nicht hinab in die dunklen, tiefen Schachte, wo besonders starke Essenzen den Boden durchsickern; Dills Werk aber wurzelt so tief. Durch ihn ist das kleine Dachau ein Königreich der deutschen Malerei geworden, Dill aber nicht nur ein Herrscher darin, sondern ein führender Herrscher im großen grenzenlosen Reich der Kunst.

Im Jahre 1904 schuf er, ein vollreifer, weiser und gütiger Meister, während vieler langer Mittsommertage herrliche Bilder, die eine neuerliche Bereicherung seines Werkes darstellen; es sind nämlich grandiose Darstellungen des Himmels, Wolken- und Luftmalereien. Daß er auch den Himmel anders als die anderen sieht, kann man sich denken, und daß er ihn so meisterlich bis in die letzten feinsten Tönungen malt, wie es selbst Turner nicht vermochte, wird man vielleicht nicht glauben, solange man sich davon nicht überzeugt hat.



Abb. 40. Am Moorbach. Dachau. 1904. Galerie in Bremen. (Zu Seite 84.)

Dill hat, wie auch seine Dachauer Genossen, niemals die Mission der bildenden Kunst, die Aufgabe zu schmücken, vergessen, und daher das Ornamentale der Naturerscheinungen zur besten dekorativen Wirkung im Bilde gebracht. Ein Bild muß sich in ein Gemach einfügen, wie ein Edelstein in den Ring, sagt er, und da wir gewöhnlich in nicht prunkhaften Räumen wohnen, darf auch das Bild nicht zu sehr in prunkenden Farben, als vielmehr in nahe zueinander stehenden Gegensätzen gehalten sein. Die

feinere Koloristik und eine interessante Verteilung der Farb-Helligkeits- und Dunkelheits-flecken wird gegenüber der schreienden Farbe vorzuziehen sein. Nachdem er also nun Jahre hindurch in freiem und produktivem Schaffen mit dem aus der Natur gehobenen Schatz von Formen und Farben in einer edlen Linienarchitektur und feinsten Farben-akkorden und -harmonien Kompositionen von eminent dekorativ wirkender formal wie farbig harmonischen Eigenart geschaffen, und uns ein verloren gewesenes Land der Schönheit gewonnen hat, macht er sich nun daran uns auch den Himmel zu gewinnen.

Gelegentlich einer weiten Wanderung über das Moor sagte er mir: „Wissen Sie, was Ruskin einmal vom Himmel gesagt hat? Er sagte, daß es seltsam sei, wie wenig die Menschen im allgemeinen den Himmel kennen. Trotzdem die große herrliche Natur nirgends mehr getan hat, um den Menschen zu erfreuen, um zu ihm zu reden, ihn zu unterweisen, wird sie nirgends weniger wahrgenommen. Jeder wesentliche Zweck des Himmels wäre erfüllt, wenn alle drei Tage einmal eine große schwarze Regenwolke am Blau aufzöge, alles reichlich bewässerte, bis das Blau zum Vorschein käme und ein dünner Morgen- und Abendnebel den Tau brächte. Statt dessen vergeht kein Augenblick des Tages, an dem die Natur nicht Bild auf Bild, eins herrlicher als das andere, hervorbrächte, und beständig auserlesene, vollkommenste Schönheit wirkte, nur um unsert-willen und uns zur Freude. Jedem, wo er auch sei, so fern er anderen Interessen oder Ursachen der Schönheit stehe, ist dieser Anblick immer zugänglich. Die vornehmsten Schönheiten der Erde können nur von wenigen geschaut werden, aber der Himmel wölbt sich über allen. All sein Tun tröstet und erhebt das Herz, beruhigt es, reinigt es von Staub und Schlacken. Milde, kapriziös, schauerlich, nie gleich; fast menschlich in seinen Leidenschaften, fast geistig in seiner Zartheit, fast göttlich in seiner Unendlichkeit ruft er das Unsterbliche in uns so deutlich auf, wie er das wesentlich Sterbliche in uns straft und segnet. Und doch achten wir nicht darauf, wir denken daran nur, soweit unsre animalischen Empfindungen in Frage kommen. Wenn wir in Augenblicken der Trägheit und Torheit gen Himmel blicken als letzter Ressource, dann sagen wir nur, es ist naß oder windig oder warm. Wer aus der großen schwatzenden Menge kann die Formen und die Abgründe der weißen Gebirgskette beschreiben, die gestern nachmittag den Hori-zont umgürtete? Wer hat den feinen Sonnenstrahl erblickt, der von Süden kam und auf ihren Gipfeln brannte, bis sie in blauem Regenstaub dahinschmolz? Wer hat dem Tanz der toten Wolken zugeschaut, als das Sonnenlicht gestern abend von ihnen ge-wichen und der Westwind sie wie welke Blätter vor sich hertrieb? Alles zog vorüber unbeachtet, unbetrachtet. Und wer die Gleichgültigkeit einen Augenblick abschüttelt, wird dazu veranlaßt nur durch das, was aufdringlich und außergewöhnlich ist. Und doch tut sich weder in den offenkundigen und lauten Offenbarungen der elementaren Energien, noch im Hagelschlag, noch im Treiben des Wirbelwindes der höchste Charakter des Er-habenen kund. Gott ist nicht im Erdbeben, nicht im Feuer, sondern im stillen, sanften Sausen. Nur unsere niedrigen und platten Seiten können durch Blitz und Düster ergriffen werden. Er aber geht still und unscheinbar vorüber; die unaufdringliche Majestät ist in der Tiefe, in der Ruhe, in dem Bleibenden; in dem, was man suchen muß, um es zu sehen, und lieben, um es zu verstehen; in Dingen, die die Natur täglich uns bereitet und täglich anders; die uns nie mangeln und sich nie wiederholen, die immer zu finden sind und doch nur einmal gefunden werden und durch die wir den Segen der Schönheit erlangen ... — — Das und noch viel, viel mehr sagte Ruskin von der Schönheit und der großen Bedeutung des Himmels, und doch ist alles was er sagte im Vergleich zum Himmel ein ärmliches und unzureichendes Gerede und kann keinen Begriff von der Pracht geben, die sich allstündlich ober unseren Häuptern im wechselnden Licht des Tages und der Gestirne auftut und vergeht und in Millionen von Veränderungen immer wieder kommt und entzückt, erhebt und glücklich macht. Ja, ich werde Himmel malen, viele Himmel, nur Himmel; die Lüfte und die Wolken in tausenderlei Nuancen und ganz tief unten am Bildrand wird die dunkle Erde zu sehen sein, wie sie sich wohlig hineinwölbt in all die herrliche Helligkeit."

———





Adolf Hölzel.

Adolf Hölzel.

> Im Kampfe der Nationen und der Meister untereinander erringen, auch in der Malerei, namentlich jene den Sieg, welche, um ihre Empfindung zum Ausdruck zu bringen, die höchste und einfachste Ausnützung der zur Verfügung stehenden Mittel anstreben und bewältigen.
>
> Adolf Hölzel.

Sein stadtfernes Leben, hinter einem, durch die langen Jahre freiwilliger Eremitage, dicht gewobenen Schleier, läßt seinen Namen nicht mit dem schrillen Ton des Tagesruhmes erschallen, sondern mit dem gedämpften Klang, der Dauer hat.

Wie ein Flor liegt etwas über Hölzels Erscheinung. Äußerlich ist er den Menschen nicht so nahe, wie sonst irgendeiner; dafür ist er der Natur und der Kunst um so näher und ihren abervielen Dingen. Das warme, schmiegsame, heitere und gemächliche Temperament des sensitiven Österreichers hat sich in Hölzel überaus verfeinert und ist zu einem äußerlich gleichmütig scheinenden, vornehm zurückhaltenden Temperament voll verinnerlichter Glut und unverzwiderter Einfügung in das schicksalbestimmte Dasein geworden. Hölzel ist im tiefsten Wesen durchdrungen von dem bewußt gewordenen Gefühl der hohen, nicht immer gleich verständlichen Gerechtigkeit im Gesetzmäßigen alles Geschehens und Vorkommenden. Dies läßt ihn auch geduldig sein in der Abwehr unbillig an ihm und seinem Werk Nörgelnder, und ausdauernd beharren bei der vorgenommenen Arbeit.

Adolf Hölzels Gestalt ist mittelgroß, nervös und geschmeidig in der Bewegung. Sein Haupthaar schimmert eisengrau, sein Bart blaßbraun mit silbernen Fäden darin. Hinter talergroßen, kreisrunden Brillengläsern blicken ein Paar intensive Augen. Seltsame Augen sind es, hypnotisierende Augen und doch gar nicht dämonische, leidenschaftlich flackernde, sondern stetig, klar und gütig schauende Augen. Die Lippen des vom Bart umschatteten Mundes sind dünn, scharf in den Linien und nehmen gern ironische Züge an. Das Antlitz im ganzen zeigt die durchgehende feine Ziselierung steter und intensiver geistiger Arbeit und einen ziemlich gleichbleibenden Ausdruck innerlicher Aufmerksamkeit. Das Gehaben des Künstlers ist das eines Weltmannes, gewandt, liebenswürdig, vornehm und bedacht. Auch im Gespräch mit Hölzel wird seine Formenbeherrschung deutlich; seine Worte sind in sorgsamer Weise aneinander gereiht. Nicht, daß sie die berüchtigte Steifheit der „Druckreife" hätten, nein, sie sind anschaulich, lebendig, warm, oft ist es als glitzerten die Worte in seinen Sätzen seltsam, zuweilen flammen sie auf, immer ist in ihnen eine heiße, dunkle Glut, zugleich aber sind sie auch von einer vorbedachten Reife der Form und des Inhalts, die es genußvoll macht, sie zu erlauschen. Die große Beherrschung des Ausdrucks, mag es einer Empfindung oder eines Gedankens sein, läßt ihn manchen fremd erscheinen. Und doch ist es nicht Starre oder Kälte, sondern reife Ruhe und das Bestreben nach Klarheit und Richtigkeit. Schwarmgeistiger Überschwang und dumpfes Denken quält Hölzel allerdings nicht mehr; kein hitziger Drang treibt ihn impulsiv in die Wirrnis, sondern die gereizte Energie des Intellekts, welcher die Wahrheit bewiesen verlangt von Behauptung zu Behauptung. Hölzel weicht keiner Unbequemlichkeit, keiner Anstrengung und Mühe aus, wenn es sich um einen strengen Prozeß theoretischer Folgerungen oder um eine schwierige und mitunter sogar gefahrvolle Arbeit der Tat handelt in bezug auf Werke der Kunst.

Der äußere Verlauf seines Lebens mit seinen an die Oberfläche auftauchenden inneren Bewegungen ist bald erzählt.

Er ist geboren am 13. Mai 1853 zu Olmütz in Mähren als eines der vielen Kinder des bekannten österreichischen Sortiments- und Kunstverlagshändlers und Verlegers kartographischer Werke, Eduard Hölzel, dessen Name allgemein, namentlich aber in der österreichischen Monarchie einen sonoren Klang hatte und in dessen Anstalt die ersten Ölfarbendrucke und der große Atlas von Kozenn hergestellt wurden. Adolf Hölzel besuchte das Gymnasium seiner Vaterstadt und erlernte nebenbei die Buchdruckerei und Lithographie praktisch, da es als redelos ausgemachte Sache galt, daß er in das große



Abb. 1. Hausandacht. 1892. Neue Pinakothek, München. (Zu Seite 98.)

Geschäft seines Vaters einträte. Aus gleichem Grunde mußte er auf Veranlassung des Vaters einige Zeit bei Perthes in Gotha praktizieren, um den großen buchhändlerischen Betrieb aus eigner Erfahrung an fremder Stätte kennen zu lernen. Als Einjährig-Freiwilliger diente er nachher bei der österreichischen Artillerie; bestand als Erster die Offiziersprüfung und zeigte nicht wenig Lust aktiver Offizier zu werden, da er sich zu dem, ihm vom Vater bestimmten Berufe gernwillig nicht entschließen konnte. In letzter Stunde jedoch gelang es ihm, vom Vater die Erlaubnis zur Beziehung der Wiener Kunstakademie auf ein Jahr zu erbitten. Unter Wurzinger, Griepenkerl und Eisenmenger studierte nun Hölzel in Wien an der Akademie einige Zeit, worauf er nach München übersiedelte. In München war Hölzel der Schüler von Barth und W. von Diez, dessen feiner Kolorismus ihn anzog.

Ein bedeutendes Vermögen (das er später ohne eigenes Verschulden durch unglückliche geschäftliche Komplikationen verlor) setzte ihn damals in den angenehmen Stand, unabhängig seinen Neigungen leben zu können. Was um so vorteilhafter war, als er, schon damals, das heute bei ihm besonders stark ausgeprägte wißbegierige Verlangen nach Ergründung der Gesetze der Kunst und der Geheimnisse ihres Handwerks stark empfand und sich ihm mit innigem Eifer und zäher Ausdauer hingab. Sein freundschaftlicher Zusammenschluß mit Robert Pötzelberger förderte ihn diesbezüglich bei den gemachten Anstrengungen, die Praxis der Malerei bewältigen zu lernen.

Die sorgfältige Pflege seines Talentes brachte ihn bald dahin, daß er selbständig Bilder malen konnte. Diese Arbeiten waren nun freilich weder originell im Sujet noch



Abb. 2. Eine Begegnung. 1892. Privatbesitz: Frau Kommerzienrat Auguste Seitz, Nürnberg.

in der Mache, aber sie waren technisch bravourös gemalt. Hölzel lehnte sich damals stark an Claus Meyer, der wie Muther sagt, an der Hand Pieter de Hooghs und des delfftschen van der Meer sich zu nuancenreicher Malweise emporrankte. Ähnliche Dinge wie Claus Meyer malte nun auch Hölzel: intime Schilderungen ruhiger Szenen des Kleinlebens, gemütliche, stille, beschauliche Vorgänge. Einen rotgekleideten Schachspieler (Abb. 1, S. 1), der allein auf dem Brette schwierige Züge konstruiert, ein zieres Mägdelein, das auf einer Truhe sitzt, minutiös bis ins Letzte ausgeführt, sind zwei seiner Bilder, die ich durch Reproduktionen kenne. Die übrigen Bilder jener Zeit, in der gleichen sauberen Technik gemalt, die Hölzel an verschiedene Kunsthändler verkaufte, mögen wie bei Claus Meyer „alte Herrn mit Bierglas und Tonpfeife, Mägde, die in der Küche Kartoffel schälen, Klosterschüler, die in der Bibliothek bei ihren Büchern sitzen, Trinker, Raucher und Würfler" gewesen sein; schweigsame, ruhige, passive Gestalten (Abb. 4, S. 3).



Abb. 3. Mondnacht — Winter. 1902.

Wäre Hölzel nicht Hölzel gewesen, hätte er gemütlich dieses Genre, denn es war Genre, weiter pflegen und zahllose derartige Schachspieler, Tonpfeifenraucher, Antiquare, lesende Mädels malen, und alt, geehrt und dick werden können; denn die Bilder gefielen seinen Freunden, Kollegen wie auch den Kritikern, Kunsthändlern und dem Publikum, was vielen eine Hauptsache scheint, weil das Publikum doch auch die meisten Bilder kauft.

Hölzel war mit seinem Leben und seiner Kunst auf eine gemächlich dahinführende Bahn gelangt; er hatte geheiratet und saß nun im Sommer in dem alten wunderlichen Rothenburg ob der Tauber und an anderen Orten und malte da ausgeführte Studien für die erwähnten Bilder. Mitunter gefiel es ihm auch ein Stillleben zu malen; war doch sein Leben selbst zu einem stillen geworden.

Da machte er eines Tages — es war anfangs der achtziger Jahre des vorigen Jahrhunderts — in Gesellschaft einiger Freunde, darunter besonders Fritz Strobentz und Arthur Langhammer, eine Reise nach Paris. Dort vollzog sich eine tiefe Umwandlung seiner Kunstanschauung. Er durchwanderte die großen und vielen Säle des Louvre und sah mit stillem Entzücken die herrlichen Werke der alten Meister; aber gleich gute Bilder aus früheren Perioden der Malerei hatte er bereits im Belvedere zu Wien und in der Münchener Pinakothek gesehen. Das Neue, Verblüffende, was er aber noch nicht gesehen hatte und was einen völlig überrumpelnden Eindruck auf ihn machte, waren die Gemälde von Manet und Monet. So oft es ihm möglich war ging Hölzel hin und studierte Monets Bilder. Er war wie geblendet von den sprühenden Farben darauf und dem leuchtenden Licht, der glitzernden Sonne. Die Bilder schienen ihm nicht schön. Aber was war auch der oft laue Eindruck gegen den erhitzenden und erregenden dieser Malereien! Wenn sie ihm nicht gefielen, imponierten sie ihm doch wegen eines gewissen Etwas, das sie enthielten, ein Unbekanntes, das von Seele zu Seele wirkte und ihn faszinierte. Er sagte sich, es muß doch etwas an dieser merkwürdigen und verrufenen Malerei sein, etwas Gutes und Bedeutendes und vielleicht auch Schönes. An jeder Sache, für die sich nur zehn intelligente Menschen interessieren, muß etwas Ernstes und in einem gewissen Sinn auch Bedeutendes sein. Bloßer Humbug vermag nicht, tüchtige Menschen zu dauernden Anhängern und Verteidigern einer Sache zu entzünden. Und so bemühte

sich Hölzel, diese Bilder zu studieren und dahinter zu kommen wie sie gemalt sind und warum sie so gemalt sind. Sie waren ihm nicht gleich verständlich, denn ihre Wirkung war keine gefällige. Die Wirkung des Gefälligen aber ist unfehlbar, es setzt nichts voraus, und läßt sich völlig gedankenlos genießeu, wie Schiller irgendwo sagte. Nun ließen sich diese Bilder aber nicht gedankenlos genießen. Das war nur eine Verdoppelung des Anreizes, den sie auf Hölzel ausübten, und so war er beflissen, ihrem Wesen und dem in ihnen wirkenden Gesetzmäßigen emsig nachzuspüren. Ein Gesetzmäßiges mußte doch in ihnen enthalten sein, denn Kunst ist die Erfüllung eines, wenn auch nicht allgemein gültigen, so doch jeweilig im Künstler beruhenden Gesetzes. Und bald verstand er, warum diese Bilder nicht gleich anfangs verständlich wirkten. Sie bedingten nämlich ein anderes, als das bisher übliche Verhältnis des Beschauers zum Kunstwerk: sie begehrten den aktiven Beschauer. Von des Beschauers Fähigkeit, sich aus den lose gegebenen Teilen die harmonische Gesamtheit zu bilden, hing gegenüber diesen Malereien von Monet der Grad des Verständnisses und des damit verbundenen Lustgefühls ab.

Wieder nach München zurückgekehrt begann Hölzel angestrengt zu arbeiten. Im Innersten aufgewühlt und erhitzt, trachtete er nun nach der Befreiung von den in ihm wirkenden Kräften. Lange Tage brachte er hin mit wagenden Experimenten, und schien sich in einem selbstgesponnenen Gewirre zu verstricken, die Kraft in Kleintaten zu vergeuden, sich an Allzuvieles zu verlieren und darob nicht zum erstrebten Kunstwerk zu gelangen. Und doch handelte er gut, denn man handelt nach der Meinung des vlämischen Weisen nur dann gut, wenn man für sich allein gut handelt, ohne etwas anderes zu erwarten, als das immer bessere Wissen um das Gute.



Abb. 4. November. Galerie zu Venedig. 1898. (Zu Seite 108.)

Hölzel sagte sich schon damals, daß eine Persönlichkeit, die künstlerisch hervortreten will, vor allem andern die allgemeinen Mittel gründlich kennen und so weit wie möglich beherrschen lernen muß, um durch sie ihre eigene, sonderlich persönliche Empfindung zum Ausdruck und künstlerischen Geltung bringen zu können; und auch, daß es somit ein entschiedener Unsinn ist, von Anfang an den Persönlichkeitsstandpunkt zu vertreten, und zu wähnen, man brauche jemanden nur vor die Natur zu setzen, auf daß er sich vor ihr zum Maler entwickele. Das begabte, talentierte Individuum ist vorhanden; die Begabung kann nicht gelehrt werden, aber die Empfindungssteigerung ist möglich und zu verfeinern. Die Natur ist gleichfalls von Anfang an da; das von ihr zur Wiedergabe Geeignete aber muß zu sehen gelernt und darzustellen geübt werden. Die meisten Menschen vermögen die Natur nicht vom malerischen Standpunkt aus anzusehen, und selbst Maler gibt es, die es nicht vermögen. Und manche, die malerisch sehen, können das Gesehene nicht künstlerisch wiedergeben. Es wird daher eine Verfeinerung und mühelose Beherrschung der Ausdrucksmittel anzustreben sein. Die Ausdrucksmittel können gelehrt und gelernt werden, müssen aber mit der dem Individuum eigenen Empfindung in Einklang gebracht werden. Das Studium der Ausdrucksmittel und deren Anwendung sollte sogar als eine der wichtigsten Aufgaben des Malers angesehen werden müssen; denn da Empfindung und Geist als vorhanden oder angeboren angenommen werden, wird für den Maler allein das Studium der vorhandenen und neu zu findenden Mittel und deren höchste Ausnützung im Vereine mit der vorhandenen Begabung Kunst ergeben. Wenn trotzdem die Akademien, auf denen doch gelehrt wird, wenig günstig auf die künstlerische Entwicklung einwirken, ist der Grund hierfür meistens darin zu suchen, daß in den Akademien und sonstigen Kunstschulen nur Teilbeträge gegeben werden und zu große Lücken in bezug auf die endliche Verwertung des gegebenen Unterrichtes



Abb. 5. Wilderer. 1897. Studie zu dem Gemälde in der Königl. Gemäldegalerie, Stuttgart. (Zu Seite 106.)



Abb. 6. Winter (Tauschnee). 1900.

bleiben. Diese Lücken auszufüllen bleibt gewöhnlich dem Lernenden selbst überlassen. Welchen glücklichen oder unglücklichen Zufällen er dadurch ausgesetzt wird, und wie oft ein überaus begabter Mensch daran zugrunde geht, weil er das die Lücken Füllende und zur Weiterentwicklung Nötige nicht finden oder nicht beherrschen kann, ist zu bekannt, als daß es hier erzählt zu werden brauchte.

Wer als Maler die Natur nicht vom Standpunkt der Malerei anschauen lernt, wird ihr nur wenig abgewinnen oder abzwingen können, und das Wenige wird langweilig, unmalerisch, unkünstlerisch sein. Der Grundsatz: „Kunst ist Wahl", ist darum immer wieder zu betonen und der von den Naturalisten oft getane Ausspruch, daß die Natur des Malers größte Feindin ist, zu würdigen und zu bedenken.

Um sich dieser berückenden Feindin gewappnet und mit Aussicht auf Bezwingung entgegenstellen zu können, muß jeder Künstler die Beherrschung seiner Ausdrucksmittel anstreben.

Als Gegenspiel zu Dill, der sagt, daß jede letzte, äußerste, höchste Kunst Gefühlsausdruck ist, hegt Hölzel die im Grunde zwar gleiche, aber durch einen Zusatz bereicherte und präzisierte Überzeugung, nämlich, daß nur der bewußte Gefühlsausdruck reine Kunst ist. Man muß wissen, warum eine Sache gut ist, oder besser, weil sich das Gute und Angenehme auf sein Wesen oft nicht prüfen läßt, da es nur in seiner Wirkung wahrgenommen wird, muß man das Schlechte, Falsche zu erkennen trachten und zu vermeiden. Wenn wir das Gute kennen, werden wir doch nicht immer das Schlechte vermeiden, aber wenn wir das Falsche und Garstige kennen, werden wir immer das Wahre finden, weil wir bloß das Gegenteil des garstigen Falschen zu machen brauchen.

Wohl befähigt das Empfinden vorzüglich zum Künstler, aber nicht das Empfinden allein. Mit der Empfindung allein können wir — und nicht nur künstlerisch — nicht arbeiten; sie ist lediglich ein Korrektivmittel. Empfinden wir etwas als gut, ist es an und für sich recht; empfinden wir aber, daß etwas schlecht ist, müssen wir die Kenntnis von und die Herrschaft über jene Mittel haben, die dazu verhelfen können, es zu bessern. Ohne Kenntnis der Mittel wird uns unsere Empfindung nichts nützen. Und erst in der bewußten Ausdrucksfähigkeit des Empfundenen, im tiefsten Erdachten,

unterscheidet sich der gleichfalls und oft überaus fein empfindende Laie und Dilettant vom Künstler.

Die Ausdrucksfähigkeit des Künstlers liegt nun hauptsächlich in seinen Mitteln, deren vornehmstes allerdings die Natur ist. Aber ob wir sie auch als hauptsächlichstes Mittel werten, oder ob wir eine Trennung in zwei Hauptteile vornehmen, die uns das Schaffen der Kunst ermöglichen, in Natur und künstlerische Ausdrucksmittel, immer werden die Mittel überhaupt eine ebenso unentbehrliche wie hervorragende Rolle bei der Erzeugung von Kunst spielen. Außerdem läßt sich ja der Begriff „Natur" für den Maler in mehrere und verschiedene Teile zerlegen, welche, je nach ihrer Wichtigkeit für die Wiedergabe der Erscheinungen, besonders und eingehend studiert werden müssen. Das Ding als Erscheinung bildet aber jedenfalls den Ausgangsort; seine Verwertung für den Raum und die plastische Ausgestaltung dazu die logische Steigerung. Die Zusammenstellung mehrerer Dinge, die plastisch erscheinen oder selbst nur farbenwertig verschieden sind, zwingen zur Anerkennung der Harmoniegesetze und zu den bedeutenden künstlerischen Prinzipien der Vereinfachung, wodurch das Gegenständliche allein, nicht mehr die einzige, ja nicht mehr die wichtigste künstlerische Angelegenheit ist, um die sich die künstlerische Wiedergabe zu mühen hat. Das Dingliche, Wirkliche, wird durch die Verfeinerung und Steigerung der künstlerischen Ausdrucksmittel vorerst zum Nebensächlichen verdrängt durch das Interesse nun neu auftauchender Möglichkeiten, wie den Hell-Dunkel- und Kalt-Warm-Bewegungen, die zur Geltung gebracht werden sollen.

Dies ist auch der Grund davon, daß es zweierlei Bildschönheiten gibt: Schönheit des Gegenstandes und Schönheit der Darstellung. In ihrer Vereinigung ergeben diese beiden Schönheiten die eine höchste Schönheit und Harmonie, die uns an den Meisterwerken aller Zeiten entzücken.

Ehe sich Hölzel an die Wiedergabe der Schönheit der Dinge, einer Erscheinung oder Empfindung wagte, wollte er zu einer Schönheit der Darstellung gelangen.

Nach seiner Rückkehr aus Frankreich saß er darum während der Mittagsstunden der Mittsommerzeit an einer weißgekalkten Mauer, vor die er ein weißgekleidetes Modell gestellt hatte, und malte, in dem weißlichen Licht der sengenden und stechenden Sonnen-



Abb. 7. Dorfstraße. 1900.



Abb. 8. Weiher im Moor. 1900. Besitzer: Dr. Gröger in Graz. (Zu Seite 108.)

strahlen stundenlang, bis er schier geblendet und gebraten, erschöpft den Pinsel aus der Hand sinken lassen mußte.

Hölzel malte, entschlossen ausharrend und allem Unbill trotzend, in der Art der Franzosen weiter, Bild auf Bild, trotzdem ihm Bild auf Bild von der Jury der damaligen Glaspalast-Ausstellungen — es gab noch keine „Sezession" — zurückgewiesen wurde. Seine alten Freunde und ihm damals nahe gestandenen Kollegen waren entsetzt und empört über seine kraß naturalistischen Malereien; sie machten ihm Vorstellungen darüber, daß er auf einen falschen Weg geraten sei und drangen in ihn, daß er doch seine frühere Malweise wieder aufnehmen möge, in der er gefällige, ausstellungsfähige und vor allem



Abb. 9. Eine Blinde. Privatbesitz: Frl. Maria Karlowa, Dachau. 1900.
(Zu Seite 112.)

verkäufliche Bilder geschaffen hatte. Aber Hölzel blieb halsstarrig, und als dann gar die Bekannten sich hinter seine Gattin steckten, um durch sie auf ihn einzuwirken, und als sie seine Familie gegen ihn aufbrachten, übersiedelte er rasch entschlossen im Jahre 1888 nach Dachau, um da in Ruhe, ungestört von Ratschlägen und Zänkereien, schaffen zu können wie er wollte.

Daraufhin trat eine große erkältende Befremdung zwischen ihm und seinen Bekannten und Kollegen ein. Manche sogar, mit denen er vordem warmfreundschaftlich verkehrte, waren ihm nun feindlich gesinnt, und sprachen garstig und gehässig von ihm und seinem Tun. Er galt als ein Verrannter, halb Verrückter, der seinem Verderben störrisch und blindlings entgegenrenne. Nur ganz allmählich wurde Hölzels Lage und Verhältnis zu den Münchener Kollegen besser. Und als sich endlich auch in München der Naturalismus berechtigte Beachtung erstritten hatte, holte man Hölzel aus seiner freiwilligen Verbannung hervor, und verlieh ihm für das Gemälde „Die Zimmermannsfrau“ (Abb. 32, S. 28) die Goldene Plakette. Und schon im folgenden Jahr wurde von Hölzel, ein allerdings früher gemaltes aber später ausgestelltes Bild durch Staatsankauf erworben, das nun in der Neuen Pinakothek hängt und „Hausandacht“ betitelt ist (Abb. 1, S. 90).

Ein Kritiker schrieb damals (Juli 1892): „Daß Adolf Hölzel-Dachau, namentlich mit dem kleinen Bild ‚Hausandacht‘, sich unter die allerersten Vertreter der Münchener Kunst gestellt hat, haben wir schon im früheren Bericht mit dem Hinweis erwähnt, daß dies eine den besten Werken W. Leibls ebenbürtige Arbeit ist. Das Bild wurde inzwischen für die Pinakothek angekauft: eine Dachauer Bäuerin in ihrem Sonntagsstaat sitzt auf der Kante des hochgetürmten Bettes und liest im Gebetbuch. Echte Sonntagsstimmung, hauptsächlich das Behagen der Ruhezeit, ist in dem Gesichte ausgeprägt und darin erhebt sich diese Darstellung weit über frühere Werke des Künstlers, in denen er mehr mit nüchterner Kopie der Natur sich begnügte. Auch jetzt ist nicht mit absichtlicher koloristischer Stimmungsmalerei gewirkt, aber doch die getreue Wiedergabe der

Lebenserscheinung mit mehr Innerlichkeit erfaßt. Dazu kommt die liebenswürdige, das Kleinliche vermeidende Detailausführung."

Hölzel, der wohl von der Zuversicht auf die Richtigkeit und Güte seines Strebens, aber nicht von der des jeweilig bereits Erreichten erfüllt war, machte sich daraus nun ebensowenig wie vordem aus den Anfeindungen und Zurückweisungen. Unentwegt arbeitete er weiter; immer noch naturalistische Bilder in der Hauptsache. Werke aus dieser Periode geben die trefflichen Reproduktionen wieder auf den Seiten 17, 18, 27, 39. In diesen Bildern war es ihm gelungen von der anfänglichen spitzpinseligen Malerei zu einer reifen Breite des Pinselvortrags zu gelangen und nicht nur in der naturalistischen Lichtmalerei auf die Höhe französischer Werke dieser Art zu kommen, sondern auch zu einem Verismus, der in nichts hinter dem gleichzeitiger Meister des Naturalismus zurückblieb.

Mit der zunehmenden Kenntnis der malerischen Mittel und mit der Steigerung der zum Vorwurf gewählten Gegenstände, nicht nur als solche, sondern in gleichzeitig in verschiedenen Beleuchtungen und Stimmungen wiederzugebenden, gewann Hölzels Interesse an der Formenausgestaltung und den natürlichen Valeurs mehr und mehr die Herrschaft. Das Bild, die Verwertung des Darzustellenden für die begrenzte Fläche, stellte bestimmte Anforderungen, die nötige Harmonie verlangte vom Standpunkt des Form- und Farbemalens eine höhere Berücksichtigung, und war es nun, was neben dem Leuchten und Klingen der Farbe als wichtigstes Ausdrucksmittel des Malers zu besonderer Entfaltung herausforderte und vor der Natur sein Gemüt entzündete. Der Gegenstand war auch in dieser Periode der künstlerischen Entwicklung Hölzels untergeordnet, blieb aber stets die wichtigste Grundlage für die auf ihm zu hoher Entfaltung gebrachten Formenharmonie und Harmonie der Gegensätze, während diese vorher als ledigliche Begleitung,



Abb. 10. Graupappelhain. 1899. Besitzerin: Frau Prof. Sophie Kleinfeller, Kiel.

gewissermaßen als Aufputz des Gegenständlichen zur Verwendung, aber nicht vorzüglichsten Geltung kamen.

Hölzel hatte die Werke der französischen Naturalisten und Impressionisten genau gesehen und vermöge seines sensiblen und anschmiegsamen Naturells und bisher sorgfältig gepflegten Talentes, wurde auch er Naturalist und hätte es bleiben können, wenn ein neuer und stärkerer Eindruck und eine neue und bedeutendere Erkenntnis ihn nicht neuerlich verwandelt hätte, zum großen Verdrusse der Münchener Naturalisten, die mit ihm einen ihrer bedeutendsten Kämpen verloren.

Er hatte erkannt — was in der Einleitung dieses Buches näher erörtert ist — daß der Naturalismus mit seinen Fortsetzungen, dem Impressionismus und Neoimpressio-



Abb. 11. Herbstabend an der Amper. 1899. Privatbesitz: Frl. Maria Karlowa, Dachau. (Zu Seite 108.)

nismus, kein Ziel der Malerei, sondern eine Phase der Entwicklung und Bereicherung der künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten bedeutete. Zudem war es ihm aufgefallen, daß die auf die Fläche übertragene interessante oder schöne Form vom Beschauer erst dann wirklich angenehm empfunden wird, wenn sie in einem günstigen Verhältnis zum gegebenen Raum gebracht ist. Solange ihr proportionales Verhältnis zum Raum ein ungünstiges, unharmonisches ist, wird bei ihrer Betrachtung keine eigentliche Befriedigung fühlsam werden. Er erkannte in diesem merkwürdigen Umstande die Ursache des Unterschiedes zwischen dem lediglich akademischen Abzeichnen und dem harmoniegesetzmäßigen Verwerten der herrlichen Naturerscheinungen für den Raum, und daß mit letzteren die eigentliche künstlerische Wiedergabe in inniger Wechselbeziehung steht.

Keinen Tag lang besann sich Hölzel, nachdem in ihm diese Erkenntnis erstanden war, neuerdings eine Schwenkung zu machen. Es war ihm damals, und ist ihm noch

heute, nicht darum zu tun, ein gewonnenes Gebiet bis aufs letzte auszubeuten und zur Hervorbringung der immer gleichen Frucht zu zwingen. Hat er von dem einen genossen und sein Wesen erkannt, gelüstet ihm gleich nach Neuem und das Alte verläßt er ohne Bedauern beim Antritt der wieder aufgenommenen Wanderung. Reif und selbständig geworden oblag er nun dem Studium der Natur und Kunst, unbeeinflußt von Schul- oder Richtungsregeln.

War die Farbe der Ausgangspunkt, von dem aus ein Bild gemalt werden sollte, dann galt sie ihm als das Wichtigste darin. Alles wurde ihr untergeordnet. Denn wie, wenn das Licht oder die große Dunkelheit durch Einzelheiten unterbrochen, nicht



Abb. 12. Alte Dachauerin. 1900. (Zu Seite 102.)

mehr als absolute Helligkeit oder Dunkelheit wirken, so wird auch die Farbe durch die Betonung von Form und Zeichnung um den Hauptwert ihrer Wirkung gebracht. Wo Hölzel also der koloristischen Empfindungswiedergabe den wichtigsten Wert beilegte, beschränkte er alles übrige auf das Wesentliche, und zwar so, daß Ton und Farbe darunter nicht allzusehr litten. Die großen Widersprüche, die sich hieraus mit anderen Richtungen und namentlich mit der Kritik und dem Publikum ergaben, nahm er hin als ein Unausweichliches, ohne sich aber jemals zu Konzessionen herabzulassen.

War der Ton das Medium, durch welches das panisch wirkende Wesentliche eines Dinges am besten künstlerisch wiedergegeben werden konnte, stimmte Hölzel das Bild gleich vor der Natur auf einen gewissen Akkord oder Klang. Diesen Prozeß vollzog er durch die fein gegeneinander abgewogene Verwertung von Kalt und Warm und zweier



Abb. 13. Birken im Moor. 1900. Privatbesitz: Karl Bembé, Mainz. (Zu Seite 112.)

Hauptfarben. Er hatte nämlich gefunden, daß ein Zuviel oder Vielerlei an Farbe ein Bild unruhig und unangenehm macht. Wo er gezwungen war mehrere Farben anzubringen, trachtete er die ruhige Wirkung durch in Maßen gehaltene Farben hervorzubringen, zwischen welchen stets die notwendigen Vermittlungen Platz fanden.

Allgemach gelangte Hölzel so zu einer überaus schönen und meisterlichen Tonmalerei.

Nun wird man fragen: Ton und Farbe! wodurch unterscheiden sie sich, da doch für den Maler alles, also auch der flächenkleinste Fleck im Bilde aus Farbe besteht? Darauf kann man, vielleicht nicht unrichtig antworten: Ganz eigentlich unterscheiden sich Ton und Farbe nicht. Tonig ist ein Bild dann, wenn es harmonisch in den Farben ist; Ton ist die Harmonie der Farben. Dann, wenn sich der Begriff „Farbe" nicht mehr präzisieren läßt, beginnt der Begriff „Ton". Der Ton eines Bildes ist in seinen Grundelementen aus Farben zusammengesetzt, über denen eine Patina von Luft liegt.

Praktisch wird der Ton im Bilde durch die entweder auf der Leinwand selbst oder durch ein besonderes technisches Verfahren, das auf optischen Prinzipien beruht, und an anderer Stelle dieses Buches bereits erklärt wurde, im Auge des Beschauers hervorgerufenen Vermittlungen der Farben erzeugt. Unter diesen Vermittlungen sind die vorhin erwähnten Verbindungstöne zu verstehen, wie sie im Regenbogen sichtbar werden. Steht beispielsweise Blau neben Gelb, so wird ein grünlicher Ton zwischen beiden zu stehen haben; zwischen Blau und Rot aber wird Violett stehen müssen usw., wobei jedoch, wenn er unvermittelt scheinen sollte, immer ein neutraler oder unfarbiger Ton passend zur Verwendung zu kommen hat.

Eines der schönsten und meisterlichsten Tonbilder Hölzels ist die „Alte Dachauerin" (Abb. 12, S. 101). Auf diesem Gemälde ist ein flüchtiges Durcheinandergleiten und -huschen geheimnisvoller Töne, die mit müden Flügeln durch die bebende Dunkelheit schwingen,

sich zitternd in faltige Verstecke ducken, woraus sie wieder verscheucht werden durch nachzuckende Lichter. Dem Stimmungsreiz dieses ausgezeichneten Werkes wird sich wohl kaum ein feinfühlender Beschauer entziehen können oder wollen; vielleicht aber wird er die merkwürdige Malerei der Augen des dargestellten alten Weibleins bemerken und als unausgeführt, bloß seltsam hauchleicht angedeutet, beanstanden als eine allzu impressionistische Wiedergabe. Dem will ich entgegenhalten, was Carl Neumann über Bildnisse Rembrandts mit in ähnlicher Weise beschatteten, undeutlichen Augen schrieb: „Die Antike, in ihrer Richtung auf Typisierung der Gestalt den geistigen Ausdruck nur an der Oberfläche fassend, hat den Kopf nicht als Herrscher der Gestalt, sondern im architektonischen Verhältnis des Aufbaues nur eben als Krone der Gestalt gebildet, und damit kommt vortrefflich und harmonisch überein, daß aus den pupillenlosen Augen kein Blick, die Aufmerksamkeit absorbierend, uns fixiert, sondern daß der Blick dieser Augen sanft über uns wegzugleiten scheint. Umgekehrt hat nicht leicht ein moderner Porträtist und Figurenbildner den Blitz in der Pupille des Auges oder im Weißen sich entgehen lassen, da mit der anerkannten Vorherrschaft des Kopfes, des Geistes über den Körper in der christlichen Kunst der Neuzeit der Akzent seelischen Empfindens recht eigentlich im Auge, im Spiegel der Seele zusammengedrängt erscheint. Dies geht so weit, daß bei modernen Künstlern die Darstellung des Auges nicht nur den Körper, sondern auch beinahe den Rest des Gesichtes überflüssig zu machen sich einbildet. Rembrandt folgt in der Handhabung des Augenlichtes bis zu seiner späteren Zeit dem allgemeinen Beispiel. Dann aber tritt etwas Neues auf. Indem er sich von der Darstellung des Vorübergehenden dem Dauerzustand tiefer beseelten Ausdrucks und der vollendeten Durchgeistigung der Züge, die von den Interessen und Geschäften des Tages nicht mehr berührt werden, zuwandte, mochte ihn der Einzelakzent der Augen zu heftig dünken; er begann das



Abb. 14. Sonnige Häuser im Moor. 1903. Privatbesitz: Verlagsbuchhändler F. Bergmann in Wiesbaden.



Abb. 15. Aufziehendes Gewitter (Herbstabend). 1901. (Zu Seite 108.)

Gegenteil lebhafter Erregung und der Konversation mit der Außenwelt zu suchen; er gab dem Blick etwas nach innen Gezogenes, Unnervöses, Tiefes und Abgründliches. Das Licht im Auge ward unterdrückt, und dies wird das Hauptmittel des Künstlers, dem Auge jene geheimnisvolle Macht zu geben, daß es wie ein dunkles Tor der Seele erscheint. Die so behandelten Köpfe erhalten das, was Fromentin, ohne es näher zu analysieren, l'accent de l'autre monde qui rend la vie réelle presque froide et la fait pâlir nennt. Nicht wie aus der Wirklichkeit sieht dieser glanzlose, aus Abgründen und Fernen dringende Blick uns an, sondern wie aus einem Zauberspiegel, aus über=

irdischen Welten und wie aus dem Land der Seelen, von dem kein Wanderer wiederkehrt, und dessen Dortsein nichts zum Dasein zurück entläßt. Das Erschütternde dieser Wirkung ist nicht zu beschreiben." Das Erschütternde dieser Wirkung vermag man auch vor Hölzels alter Dachauerin zu fühlen.

Hier möchte ich gleich auch erwähnen, daß, wenn wir das von Hölzel in seinen Werken dargestellte Menschliche, ohne Bezug auf seine technisch-künstlerische Eigenart und Wertgrädigkeit betrachten, wir finden werden, daß es immer groß und ernst dargestellt ist.

Malte Hölzel den Menschen vorzüglich vor anderen, tat er es immer um die sonderliche Erscheinung, das seltsame Stück Natur, das der Mensch ist, darzustellen, und zwar nicht aufdringlich als eine bestimmte Persönlichkeit, sondern als das typisch bodenwüchsige



Abb. 16. Gang zur Prozession. 1901. (Zu Seite 105.)

Naturding. Die Ansicht der Natur zu geben in ihrer bildlichen Wirkung, das Panische der Naturerscheinung mit allen ihren vielen Dingen, die Erde und den Himmel und die Vermittler zwischen beiden, die ragenden Bäume und die leichthin schwebenden Wolken, war und ist er bemüht zu malen.

Daraufhin möge man Hölzels Figurenbilder, die „Frau des Zimmermanns", „Allerseelen", die „Alte Dachauerin", die „Abendrast an der Amper", die Darstellungen „Aus dem täglichen Leben", den „Frierenden Knaben" und andere ansehen (Abb. Seite 109, 111), und dabei beachten, in welch innigem Zusammenhang mit der Natur, in der sie leben, diese Menschen stehen.

Wie Hölzel die Natur mit Vorliebe in erhabener Ruhe malt, so auch die Menschen.

Nietzsche hat die treffende Bemerkung gemacht, daß die Angst, man möchte ihren Figuren nicht glauben, daß sie leben, Künstler des absinkenden Geschmacks verführt, die Figuren so zu bilden, daß sie sich wie toll benehmen: wie anderseits aus derselben

Angst griechische Künstler des ersten Anfangs selbst Sterbenden und Schwerverwundeten jenes Lächeln gaben, welches sie als lebhaftes Zeichen des Lebens kannten, unbekümmert darum, was die Natur in solchem Falle des Noch-Lebens, des Fast-nicht-mehr-Lebens bildete.

Hölzel empfindet nicht diese ängstliche Sorge; er malt darum unbekümmert die Ruhe. Es ist ein Merkmal seiner Malerei, die Würde in der Haltung seiner Figuren. Niemals zeigt er sie in wilden Ausbrüchen, verachtend oder wütend, immer sanft heiter oder sanft traurig, mit Gebärden, die einer eigenartigen Bezähmtheit nicht ermangeln.

Seine Figurenbilder wirken darum fast immer feierlich ruhig; darum haben sie den Gestus des Erhabenen. Nur erraten können wir die innerliche Bewegtheit der



Abb. 17. Stürmisches Wetter. 1903.
(Zu Seite 105.)

Menschen, die seine Bilder zeigen. Er malt das Wesen des Lebenden wie es meistens ist, nicht wie zuweilen; wie es in einfacher Ausgeglichenheit ist, und nicht wie es im seltenen Aufruhr ist. Er malt, wie alles eigentlich ist. Dies ist die Ursache, weshalb wir vor seinen Bildern in Betrachtung versunken stehen und schauen und sinnen, auch wenn sie Porträts sind. Wenn wir vor Hölzels Leutbildnissen stehen, ist es uns nicht, als machte man uns mit irgendeinem Menschen, der schon darauf vorbereitet ist, im Salon bekannt, sondern als erzählte uns ein verehrter, gütiger Freund vielerlei von einem wunderlichen Wesen, vielerlei, was man sonst nicht der neugierigen Menge zum Tratsch auf die Gasse trägt.

Ein Beispiel, dabei nicht einmal das günstigste, wird dies trefflich verdeutlichen. Man betrachte den „Frierenden Knaben“ (Abb. 21, S. 109). Auf die einfachste Weise ist in diesem Gemälde unter Ausnützung der malerischen Ausdrucksmittel die Stimmung eines



Abb. 18. Alte Scheune. 1902.

klirrklaren, eiskristallflirrenden Frosttages bewirkt. Wie ein Niflheim liegt das Land erstarrt, öd und traurig trüb, und in ihm steht auf klingend hart gefrorener Landstraße ein einsamer Bursch, krumm gezogen vom Kältekrampf in den kärglich geschützten Gliedern. Stundenlang mag er dahingepilgert sein, hungrig und froststeif, und hatte weit und breit nichts gesehen, als vor und hinter sich die grauweiße Straßenzeile und beiderseits



Abb. 19. Föhnstimmung. 1902.



Abb. 22. Märzenschnee. 1900. Besitzer: Dr. H. Gröger, Graz.

engsten Zusammenschluß mit dem ähnliches anstrebenden Hölzel. Gernwillig gestattete Hölzel, daß Dill, dieser fein koloristisch empfindende, ihm beeinflusse und zu einer neuerlichen Wandlung beitrage.

Unter Zeichnung im Sinne der Dachauer ist hier in erster Linie wohl die Richtigstellung der den Gegenstand umgrenzenden Linie, der Kontur, zu verstehen. Und in der logischen Weiterung, die richtige Aneinanderreihung der wichtigsten Einzelheiten in linearer Beziehung zu den proportionalen Verhältnissen untereinander und zu den jeweiligen Tonabstufungen, wodurch in Hell-Dunkel ein ebenso richtiger wie plastischer Eindruck erreicht wird.

Die Zeichnung eines Gegenstandes, wie sie Dill und mit ihm Hölzel und deren Anhänger verstehen, setzt sich also aus einem richtigen Einklang von Linien und Tonnuancen zusammen. Die Zeichnung ist nicht nur für sich genommen etwas künstlerisch sehr Wichtiges, sondern bildet auch für die Malerei die wichtigste Grundlage um durch sie die Form herauszubringen.

In den Reden der Dachauer, besonders in jenen Hölzels, kehrt oft der Ausdruck „Form" wieder. Sie betonen es, daß ihnen die Form im Bilde sehr wichtig ist wegen ihrer Bedeutung als dekorativ wirkender und als bildwirkender Faktor. Wenn ich nun diesen Terminus aufnehme und gleichfalls verwende bei Besprechung ihrer Werke, geschieht dies in dem besonderen Sinne, den die Künstler ihm verliehen; das heißt, ich wende ihn nicht nur in Hinsicht auf die Umrißlinien der Körper an, sondern erweitere ihn auch als Licht und Schatten umfassend. Wenn also von Form, als einem Elemente der Landschaft oder des Figurenbildes gesprochen wird, sind damit jene Umrisse von Licht und Schatten mitgemeint, durch deren Einigung die Harmonie der

Massen entsteht, ohne welche eine in den Farben noch so feine Malerei niemals bildmäßig wirkt.

Die Form der Dinge! Vielleicht kann sie aber gar nicht mit Sicherheit so genau erkannt werden, wie es aus der vorherstehenden Ausführung scheinen möchte; denn haben die Dinge etwa nicht, genau betrachtet, außer ihrer großen Daseinsform, ihrem Umriß, noch eine Reihe von Nebenformen, optischen Formen, die das Licht an ihnen herausbildet und die andern Dinge, zu denen sie in nachbarlicher Beziehung stehen?

Die Dinge haben diese doppelte Form.

Das Verhältnis der Formen untereinander regelt in der Natur kein ästhetisches Gesetz; es ist willkürlich, das heißt, das Verhältnis der Dingformen zueinander beruht auf andern, als bildlichen Prinzipien. Die Kunst bringt in diese Wirrnis jene Harmonie, die uns die, durch das Medium der Kunst vermittelte Natur so liebens- und bewunderungswert macht.

Die Harmonie verbindet, wie Ernst Hardt in einer Besprechung der Werke von Dill und Hölzel richtig sagte, das Charakteristische der einzelnen Daseinsformen, sie vermindert und unterordnet den Glanz und die Lebhaftigkeit der optischen Formen, sie schafft ein Werk, das heißt, ein rhythmisches Gebilde, in dem der Zufall der Wirklichkeit nirgends störend wirkt. Darum ist ein photographiertes Bildnis etwas anderes und weniger Künstlerisches als ein gemaltes; eine Wachsmaske etwas anderes und minder Künstlerisches als eine Büste.

„Ein Kunstwerk, in dem die Daseinsformen der Dinge ohne ästhetischen Sinn nebeneinander stehen, in dem die optischen Formen auf ihnen sich je nach dem Charakter des Vorwurfs weder gesetzmäßig unterordnen noch gesetzmäßig überheben, ist Zufallskunst, Berliner Naturalismus, oder wie man es sonst nennen mag.



Abb. 23. Abendrast. 1903. (Zu Seite 105.)

Jene Harmonisierung und Rhythmisierung der Formen ist gewissermaßen das Gerippe, auf dem das Kunstwerk aufgebaut wird, Licht und Farbe. Höchstes Bewußtsein hierin ist Bedingung jedes guten Werkes.

Dieses Gerippe aber ist es, was Dill und Hölzel in ihren Bildern zum Stil erheben und was ihrer Kunst ihren charakteristischen Reiz verleiht. Sie streben nach einer vollständigen Herrschaft der Form, sie dämpfen ihre Farben, sie dämpfen ihre Lichter, sie ziehen die Konsequenz daraus: sie verwischen die optischen Formen, sie suchen nichts als die großen beruhigenden Linien der Daseinsformen und ihre erlösenden Verbindungen. Was wird ein Baum unter dem Pinsel Dills, eine Gestalt unter dem Pinsel Hölzels? Eine flache, aber charakteristische Formeinheit — darum lieben sie den Dämmer und geben sie ihm was ihre Natur erheischt, der eine: weiche Träumerei in den taufeuchten Niederungen, der andere: die Melancholie des ebenen Landes. Darin sind sie Meister, das ist ihr Reich."

So schrieb einer, wenn auch nicht in allem zutreffend, so doch im allgemeinen richtig.

In den von Hölzel in den letzten Jahren geschaffenen Gemälden findet die künstlerische Durcharbeitung hauptsächlich in bezug auf die Raumeinteilung und die der Farbengegensätze statt. Da aber, bei den harmonischen Zusammenklängen des Gesamten, gewisse Sachen als Hauptsächliches, andere hingegen als Nebensächliches zu erscheinen haben, ein Gleichmäßiges aber etwas Unkünstlerisches ergeben würde, erschien ihm für seine Arbeiten eine gleichzeitige weitere Durcharbeitung des Gegenständlichen unwichtig, ja sogar für den Gesamteindruck schädlich. Wie Reliefsfiguren (man denke dabei an Werke der alten Griechen, der Quattrocentisten und an solche von Rodin!) dadurch so stark auf die Phantasie wirken, daß sie gleichsam auf dem Wege sind, aus der Wand herauszutreten und plötzlich, irgend wodurch gehemmt, Halt machen: so ist mitunter die reliefartig unvollständige Darstellung eines Gedankes, einer ganzen Philosophie wirksamer als die erschöpfende Ausführung: man überläßt der Arbeit des Beschauers mehr, er wird angeregt, das was in so starkem Licht und Dunkel vor ihm sich abhebt, fortzubilden, zu Ende zu denken und jenes Hemmnis selber zu überwinden, welches ihrem völligen Heraustreten bis dahin hinderlich war, sagte der Zarathustraweise und hatte recht damit.

Dill und Hölzel gehen beim Schaffen ihrer jetzigen Gemälde von dem Grundsatz aus, daß, gleichwie ein Musikstück auf eine bestimmte Tonart aufgebaut, komponiert ist, auch jedes feiner koloristische Bild auf einen großen einheitlichen Ton gestimmt sein soll, durch den die weitere Durchbildung in den Farbtönen und deren Steigerung in die intensiveren Farbflecke bedingt wird.

Um auf der zweidimensionalen Fläche das Dreidimensionale der Erscheinungen auf die möglichst einfachste Weise zur Geltung zu bringen, sucht Hölzel dies durch einen durchgehenden Dreiklang in der Komposition, eine Dreiteilung von Hell-, Dunkel- und Mitteltönen, und in bezug auf die Farbgegensätze als dreifaches Kalt, Kühl und Warm der Hauptsache nach zu erzielen.

Ein anderes Prinzipielles, das Hölzel verfolgt, Figuren auf neutralen Grund zu stellen um eine bescheidene Hauptfarbe als solche zur Geltung zu bringen, bewährt sich gut. Um gleichzeitig einer gewissen Stumpfheit oder Schmutzigkeit in der Farbe auszuweichen, sucht er helle, sonnige Straßen oder sonstige helle, ins Graue spielende horizontale oder vertikale Flächen, die beleuchtet sind, auf, und stellt eine Figur dagegen. Hierbei macht sich das Bedürfnis geltend, selbst bei den nahestehenden Gegensätzen vermittelnde Farbenmischungen aufzusuchen und anzuwenden.

Je einfacher die Formen und ihre Umgrenzungslinie auf einem Bilde angegeben werden, desto ruhiger im Zusammenhang wirkt das Bild; je reicher die einzelne Form in ihrer linearen Begrenzung ausgearbeitet ist, desto mehr wird sie den Blick auf sich ziehen und desto eher werden wir bei mehreren reichen Formen besonders lebendige, aber auch unruhige Wirkungen empfinden. Dessen war Hölzel eingedenk, als er seine in der Form strengen „Bilder aus dem täglichen Leben" malte und sie auf die einfachsten, fast geometrischen Grundformen zurückführte. Das gleiche Prinzip liegt auch dem Bilde „Birken im Moor" (Abb. 13, S. 102) zugrunde.



Abb. 24. Weiden. 1899. Moderne Galerie, Wien. (Zu Seite 112.)

Das Suchen nach der einfachsten Ausdrucksmöglichkeit im Verhältnis zu den malerischen Mitteln und das Studium der Natur auf das Wesentliche in dieser Beziehung erschöpft sich vorläufig für Hölzel in dem Angeführten und läßt nach seinem jetzigen Empfinden eine weitere Reduktion kaum zu. Gleichzeitig aber erkennt er in der Reduktion dessen, was er in der Natur als das Wesentliche für die Wiedergabe im Bilde empfindet, eine der einfachsten Ausdrucksmöglichkeiten zur Erzielung von Ruhe und Größe im Bilde. In den bedeutendsten Meisterwerken aller Zeiten und Schulen findet er diese Erkenntnis angewandt.

Er hatte es daher anfänglich auch nicht verschmäht, fremde Formen in seine Bilder aufzunehmen, wenn sie dazu dienen konnten, dem Gemälde zu der erstrebten Bildwirkung zu verhelfen. Allerdings passierte ihm bei der Übernahme von fremden Formen und Verteilungsgesetzen, was er selbst zugibt, manchmal, daß er nicht gründlich genug unterrichtet über sie, sie nicht völlig passend anwandte. Erst durch sein intensiv betriebenes Studium der Natur und angestrengte Überlegung vermochte er das Übernommene so zu verwerten, daß er auf ihm selbständig weiter bauend, Eigenes schuf. Das aber hatte er gleich als sicher erkannt, daß zu allen Zeiten, freilich in verschiedenen Arten, die ernst strebenden Künstler sich um die größte Einfachheit mühten, und die vorhandenen Trennungsmittel auf das Mindestmaß und den schlichtesten Zusammenhang reduzierten.

Werden, wie es zumeist geschieht, da die ganze Größe der berückenden Meisterwerke erst nach und nach erkannt wird, vorerst Teilbeträge übernommen, so wird gewöhnlich und oft trotz aller noch so breiten und virtuosen technischen Mache, das Bild den unruhigen Eindruck eines unfertigen erregen. Man kann dies deutlich sehen besonders an den im letzten Jahrzehnt in München erstrebten, von den Italienern der Spätrenaissance entnommenen großen Massenbewegungen: man vermochte mit ihnen die gewünschte

Wirkung nicht immer zu erreichen; ja, im Gegenteil, die unruhige Großfleckenmalerei widersteht unserem Gefühl, macht uns unruhig und unzufrieden. Die Münchener hätten besser darangetan, wenn sie sich die groß und ruhig wirkenden Meisterwerke der Malerei daraufhin angesehen hätten, was in ihnen diese Wirkung erzeugt. Sie würden dann gefunden haben, daß die angestrebte große Ruhe im Bilde durch die Vermeidung vieler Einzelformen erlangt wird.

Bei Corot sehen wir, wie mir Meister Hölzel einmal sagte, ein Hauptlichtornament und eine große geschlossene Dunkelform als schließliche Formel für die große Wirkung



Abb. 25. Es will Frühling werden. 1903. Aus einem Zyklus dekorativer Bilder, „Der Zeiten Wiederkehr" betitelt. Privatbesitz: Geheimer Justizrat Prof. Dr. Franz v. List, Berlin. (Zu Seite 105.)

seiner Gemälde. Da Corot mit der Schule von Barbizon auf dem Werk der Engländer vom Beginn des neunzehnten Jahrhunderts und mit diesen auf der venezianischen Schule der Renaissance basiert, vermögen wir die Bewegung, die sich um die Größe und Ruhe im Bilde müht, bis in jene längst verflossene Zeit zurück zu verfolgen und festzustellen, daß bei jenen schon stärkste Vereinfachung zu finden ist. In den Bildern der Alten ist die Wirkung noch eine gesteigerte dadurch, daß in ihnen hauptsächlich nur große Teilformen, also solche, deren lineare Umgrenzung nicht durch eine ganz auf der Fläche in sich geschlossene Linie begrenzt erscheint, sondern deren Grenzen teilweise durch den Rahmen, also durch gerade Linien gebildet werden.

Ebenso sehr wie Dill dem Kolorit in allen seinen subtilsten Nuancen in der Dachauer Mooslandschaft nachspürt, ist Hölzel, sein intimer Freund und Genosse, be-

flissen, die Gesetze altmeisterlicher Raumverteilung und Formenverwertung als Gesetze der natürlichen schönen Erscheinung in der freien Natur zu beweisen. Wie jener für Ton und Farbe und die Vereinfachung der gegenständlichen Form vorbildlich ist, sucht Hölzel die größtmögliche Vereinfachung der gegenständlichen Form und Farbe als harmonische Flächenform aus der Natur zu finden, und ist Meister der Vereinfachung und damit starken Stil- und Größenwirkung. Die als einfachste Flächenform übertragene Gegenstandsform bildet für Hölzel die rhythmische Grundlage des Bildes. In seinen Schülern den Sinn für Form zu wecken und zu bilden ist er emsig bemüht; er lehrt sie nicht



Abb. 26. Kirchgang. 1903.
Aus einem Zyklus dekorativer Bilder, „Der Zeiten Wiederkehr" betitelt. (Zu Seite 105.)

das handwerklich Technische der Malerei, sondern das Prinzipielle, wie er es in der Natur und den bedeutendsten Bildwerken fand und selbst in seinen Bildern betätigt. Und er ist im Rechte damit, denn der Ausgangspunkt der neueren modernen Bewegung in der Kunst ist nicht, wie wohl sonst bei Stilbildungen, die Baukunst, sondern es ist, wie Scheffler sagt, die reine Form, die Linie, das Ornament. Das ist bedeutsam. Nicht aus dem Zusammenklang praktisch angewandter Statik mit dem Idealausdruck ihrer Gesetzmäßigkeit entsteht dieser Stil, sondern aus dem formalen Drange des Temperaments und aus der heimlichen Phantastik scharf berechnender Vernunft. Das Formale, der Liniendrang, der im Zweck oder im Spiel sich ausleben will, ist die treibende Kraft in den Künstlern. Daß die Form ganz modern empfundenen Zwecken so fein oft angepaßt wird, daß sie von ihm eingegeben erscheint, bewirkt eine andere Kraft, die Einfachheit



Abb. 27. Kreidezeichnung. 1899.

und vernünftige Zweckmäßigkeit aller Gebrauchsdinge erstrebt. Dieser zweite Drang zügelt den ersten ursprünglicheren und ergibt die Gewähr für seine natürliche Entwicklung.

Die rhythmische Linie als gesetzmäßig entstandener Ausdruck von Gedanken oder Empfindungen ist aber auch zu einer sinnlich suggestiv wirkenden Kraft geworden, deren Gesetzen nachzuspüren eine bisher leider ziemlich vernachlässigte, überaus interessante Aufgabe bildet, die es verdient, daß man sich ihr mit verschärfter Aufmerksamkeit und andauernder Energie zuwende. Wir Künstler und Kunstforscher wissen heute leider wirklich nicht viel mehr oder nicht einmal so viel von der Linie, als der Maler Eugen Delacroix zu einer Zeit von der wissenschaftlichen Theorie der Farben ahnte, ehe Chevreul, Rood, Helmholtz und Bezold deren Gesetze bestimmt hatten. Vielleicht dürfen wir von der wissenschaftlichen Psychologie erwarten, daß sie sich auch der Erforschung der künstlerischen linearen Ausdrucksbewegungen zuwende, nachdem sie in den Kreis ihres Studiums bereits die Erforschung pathologisch bedeutsamer Ausdrucksbewegungen aufnahm. Je strenger, wie in den „Graphologischen Monatsheften“ Dr. Meyer-Berlin ausführte, sich die Forderung herausbildete, daß alle Erscheinungen, mit denen man wissenschaftlich operieren wollte, einer genauen Messung zugänglich seien, desto mehr wurde die alte Physiognomik, selbst diejenige, welche sich lediglich auf die Untersuchung der Bewegungen beschränkte, gewissermaßen anrüchig, und man wandte sich dem nächstwichtigen Ausdruckszentrum, der Hand, zu, wo die Bedingungen für eine exakte Analyse der Bewegung einfacher lagen. Die Anregung hierzu ist hauptsächlich von der Psychiatrie ausgegangen. Man hat allmählich das motorische Verhalten in seiner Bedeutung für die Beurteilung mancher Krankheitsbilder würdigen gelernt, und eben das Bedürfnis, hier neue klinische Anhaltspunkte zu schaffen, war es, welches zur Auffindung brauchbarer Methoden führte. Diese Bestrebungen und ihre Ergebnisse sind zur Erkenntnis der Gesetze, welche die Formen der abstrakten Ornamente bestimmen, überaus wichtig. Eine ausführliche Dar-

legung der bisher gewonnenen Forschungsresultate von seiten eines der experimentierenden Gelehrten mit Beziehung auf das motorische Verhalten in seiner Bedeutung für die Beurteilung mancher Gedanken- und Phantasielinien würde zur Klärung des eminent künstlerischen Problems vom abstrakten Ornament viel beitragen und ist darum lebhaft zu wünschen.

Es wurden schon von vielen Forschern wichtige Experimente zur praktischen Ergründung der Gesetze, welche die Linien bestimmen, unternommen; so waren Sommer und Preyer, voneinander unabhängig, beflissen, für seine unwillkürliche Bewegungen den graphischen Nachweis zu erbringen; Grashey, Binet und Courtier bemühten sich, unter Benutzung der Edisonschen elektrischen Schreibnadel, die Geschwindigkeit der Schreibbewegung festzustellen, und Kräplin und seine Schüler sind bestrebt unter Anwendung der Goldscheiderschen Wage in die Äußerungen der Bewußtseinsvorgänge eine zahlenmäßige und graphisch ausdrückbare Einsicht zu gewinnen; eine Darlegung der Beziehung dieser wissenschaftlichen Untersuchungen zur Kunst fehlt uns leider aber noch.

Mein Versuch, einen Beitrag zu dem Thema vom abstrakten Ornament zu geben, wird daher vielleicht den Lesern dieses Buches nicht unwillkommen sein, erhebt jedoch mit den folgenden Ausführungen nicht den Anspruch auf eine Wertung als wissenschaftliche Prinzipien- oder Theoriendarlegung, sondern begnügt sich bescheiden als Anregung wirken zu wollen.

Die Linie an sich, verlaufend oder in sich zurückkehrend, somit als Begrenzung einer Form, vermag sehr gut nicht nur als Schmuck oder organisch konstruktive Notwendigkeit bedeutend sein, sondern auch als Ausdruck, als graphisches Zeichen, als Geste eines Gedankens oder Gefühles. Gedanken sowie Gefühle lassen sich sehr gut graphisch ausdrücken, denn Gedanken sowie Gefühle sind Bewegungen; da nun in der Natur sich jede Bewegung, ob geistig oder körperlich, in Schwingungen vollzieht und Schwingungen wieder graphisch, als Linie darstellbar sind, lassen sich auch Gedanken oder Gefühle



Abb. 28. Kreidezeichnung. 1899.

Abb. 29. Kreidezeichnung. 1902. Privatbesitz: Karl Bembé, Mainz.

Abb. 30. Kreidezeichnung. 1902. Privatbesitz: Karl Bembé, Mainz.



Abb. 31. Bleistiftzeichnung. 1901.

graphisch darstellen. Wie sich seelische Vorgänge in gewissen körperlichen Gebärden ausdrücken, können auch künstlerische Empfindungen als innere Bewegung durch die Linie deutlich gemacht werden. Aufsteigende und fallende, steife und biegsame, fließende wie gebrochene, weitrunde wie enggeschlossene Linien vermögen gleichwie leuchtende oder dämmerige Farben in uns, vielleicht etwas verblaßt, vielleicht aber auch mit einer Stärke, die jene übertrifft, aus der sie geschaffen wurden, die Grundstimmung ihres Urhebers wachzurufen. Sie sind imstande sowohl absolut suggestiv wie symbolisch als auch assoziativ zu wirken. Wie gewisse Lautfolgen, ohne schon Musik zu sein, eine Wirkung auf unser Empfinden ausüben und eine ähnliche Wirkung der Farben auf unsere Seele bekannt ist, übt auch die Linie als Gefühlsausdruck auf fein Empfindende eine je nachdem mehr oder weniger starke Wirkung aus; denn sie ist, wie van de Velde richtig sagt, eine Kraft, die ähnlich wie alle elementaren Kräfte tätig ist. Mehrere in Verbindung ge-



Abb. 32. Bleistiftzeichnung. 1901.



Abb. 33. Kreidezeichnung. 1902. Im Besitz der Arnoldschen Kunsthandlung in Dresden.

brachte, einander aber widerstrebende Linien bewirken dasselbe wie mehrere gegeneinander wirkende elementare Kräfte. Diese Wahrheit ist entscheidend; sie ist die Grundlage der neuen Ornamentik, aber nicht ihr einziges Prinzip. Die Linie ist eine Kraft; sie entlehnt ihre Kraft der Energie dessen, der sie gezogen hat. Diese Kraft und diese

Abb. 34. Bleistiftzeichnung. 1901.

Energie wirken auf den Mechanismus des Auges in der Weise, daß sie ihm Richtungen aufzwingen. Diese Richtungen ergänzen einander, verschmelzen miteinander und bilden schließlich bestimmte Formen. Nichts geht dabei verloren, weder von der Energie, noch von der Kraft, und ein so entworfenes, nach den Wirkungen elementarer Kräfte aufeinander ausgearbeitetes Ornament erlangt die unabänderliche und reine Gestaltung einer Deduktion und bewahrt sich fortdauernde Kraft und Wirkung.

Die Formen sind nun nicht nur als ästhetische Mittel wichtig, sie sind tatsächlich bedeutsam als die symbolischen Hüllen, die sinnlich wahrnehmbaren Ausdrücke von Bewegungen des Geistes oder der Seele. Ich will versuchen, diesen Satz durch die folgenden Ausführungen deutlich zu machen.

Wenn wir die Kenntnis eigener Erfahrungen und vertrauenswürdiger Überlieferung haben, wird es für uns nicht schwierig sein zu mutmaßen, ja zu erraten, wie der Be-



Abb. 35. Kreidezeichnung. 1902.

wohner des Hauses geartet ist. Und wenn wir ernst und aufmerksam die Antlitze der Menschen betrachten, werden wir sehen, daß vielen die düsteren Masken aufgeprägt sind, die das Verlangen nach brutalen Genüssen, die Gier und Sorge der Geldgeschäfte, die kleinlichen Interessen der Gesellschaft, der Neid und der Haß, die Verachtung und die Wut und die quälenden Leidenschaften der Perversität allmählich Zug um Zug in die bildsame Masse arbeiteten; anderen hingegen wieder die rührenden und heiteren Masken der Hingabe an ein vorzüglich geistiges Leben; wir werden in köstlichen Kindergesichtern den seligen Zustand des inneren glücklichen Wesens gespiegelt finden, in den anmutigen Antlitzen junger Mädchen den Zustand vegetativer Ergriffenheit oder unbewußter Melancholie; im weichen Oval der Jünglingsgesichter wird sich ihr Ungestüm und ihre Sehnsucht, in der herben Face der Männer werden die Spuren der mannigfaltigen Kräfte deutlich sein, unter denen ihr Leben atmet; kurz, all diese abervielen Formen, denn aller Ausdruck vollzieht sich in Formen, werden uns je nachdem, anregen, lähmen,

erschrecken, erfreuen, beruhigen oder aufreizen, begeistern oder bedrücken, anziehen oder abstoßen, und wenn wir uns mit Ernst und Liebe dieser wunderlichen Kunst des Zeichendeutens hingeben, wird der Ausdruck eines Antlitzes vielleicht uns so tief ergreifen, daß wir von seiner Seltsamkeit im Innersten entzündet, es in begeisterten Ausrufen so meisterlich interpretieren wie Walter Pater jenen berückenden Ausdruck des Gesichts der Mona Lisa di Gioconda, den Lionardo da Vinci in einem erlauchten Werk der Kunst festhielt. Mit einemmal werden wir auch merken, daß die Leiber der Gegenwartsmenschen gewiß nicht griechisch sind in der Form. Wir werden fasziniert sein und dem nachspüren, was sie so seltsam verwandelte und dennoch so auszeichnet, und dem was



Abb. 36. Kreidezeichnung. 1902. Besitzer: Kunsthistoriker O. Ollendorf, Wiesbaden.

ihre Schönheit ausmacht. Und es wird sich uns offenbaren, daß ihnen, wenn auch keine griechische, so doch eine andere wunderliche Schönheit eigen ist: die herbe Schlankheit alter Geschlechter, die ihre Leiber jung, geschmeidig und anmutig erhalten durch die sorgsame Pflege, die sie ihnen widmen in Freiluft- und Lichtbädern und im gliederregenden Sport. Allmählich werden uns auch die Züge der Dinge als Ausdruck vertraut werden, wir werden nach und nach das Erdantlitz verstehen lernen; wir werden dem Hochgebirge mit seinen ragenden Felskolossen, dem rhythmischen Hügelgewoge und den fugenartig geschlossenen Felderweiten, den sich weithindehnenden Moorflächen, den Wäldern und Seen andere Aufmerksamkeit schenken als bisher; wir werden die Form der jeweiligen Landschaft zu sehen lernen. Die Form der Tiere, der Pflanzen, ja der Steine, Erdbruchstellen, der Wolken und Wellen und der sich im Ausschnitt zwischen zwei Dingen ergebenden, werden wir nachspüren und sie mit Genuß wahrnehmen und

schließlich wird sich unsre Fähigkeit zur Aufnahme feinster Formbildungen so sehr empfindlich ausgebildet haben, daß es uns ein unschweres und reizendes Beginnen sein wird, das Wesen abstrakter Formen zu erfühlen.

Das abstrakte Ornament ist nicht etwa etwas völlig Neues, wir finden es bereits in den Kunstwerken alter Völker; Gefühlskurven sind schon immer, wenn auch zumeist unbewußt, zu Ornamenten verarbeitet worden, gleichwie zur Tonfolge gewordene Gefühlslaute zu Musikstücken, neu wäre eventuell nur der Ausdruck, d. i. die Form. Neue Formen werden zwar fürs erste hieroglyphisch, das heißt schwer verständlich wirken, aber sie werden sich mit einiger Hingabe an die reine Wirkung ihrer Form auf das Gefühl in ihrer Bedeutung als Ausdruck erfühlen lassen, jedenfalls aber auch ohnedies schon an sich als Fleck oder Linie durch den ihrem Wesen eigentümlichen ästhetischen Gehalt künstlerisch wirken.

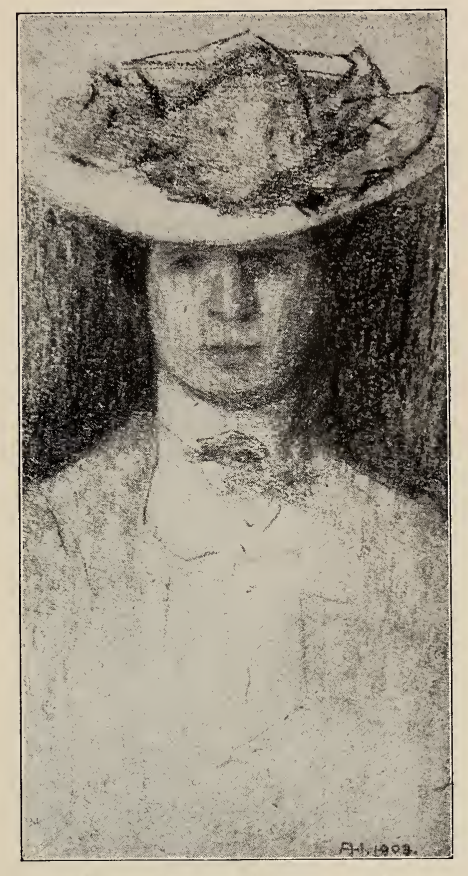


Abb. 37. Bleistiftzeichnung. 1903.

Wenn wir, wie vorhin schon die Rede war, uns befleißigten die Formen in ihrer unendlich mannigfaltigen Reihe verstehen und genießen zu lernen, wird sich unsere Fähigkeit zum Empfinden feinster Formäußerungen bald so sehr gesteigert haben, daß wir die abstrakten Formen als Ausdruck von Gedanken oder Gefühlen als künstlerische oder als tektonische Absicht richtig erkennen und empfinden, ohne langwierigen und schwierigen Vorgang. Zugleich damit wird auch unser Geschmack eine bedeutende Verfeinerung erfahren und in uns die Erkenntnis erstehen, daß das echte Ornament, das Ornament von Bedeutung und Wert, nur das abstrakte sein kann, das heißt jenes, welches in wesentlicher Gesetzmäßigkeit organisch aus dem Stoff heraus sich seine Form schafft.

Man hat in Zeiten nicht ganz hoch stehender Kulturen das Ornament gezwungen, etwas anderes darzustellen als sich selbst; man schuf aus tierischen und pflanzlichen Formen Ornamente. Das Ornament bedeutete in solchen Zeiten, in denen die künstlerische Kraft entweder zu jungschwach war, um Schöpfungen nach Kunstgesetzen hervorzubringen oder in denen der Stil bis zu einem Grad der Entwicklungsreife gediehen war, wo er anfing unorganische Wucherungen anzusetzen, immer noch etwas anderes als eine reine Form; es stellte dar und vor, es barg sich hinter einer Form wie hinter einer Maske eine andere Form. Eine zum Ornament stilisierte Naturerscheinung nun wird aber nie, mag sie noch so tüchtig technisch gearbeitet sein, den Eindruck eines organisch entstandenen Dinges, einer auf sich selbst beruhenden Notwendigkeit, zu bewirken imstande sein, sondern immer vermöge seines assoziativen Charakters an das Ding erinnern, von dem es sich die Form in der Hauptsache borgte und das in seinem ursprünglichen Dasein ohne welche Beziehung zu dem Zweck stand, dem es jetzt als „Schmuck" dienen soll.

Bei Adolf Hölzel sah ich eine Anzahl Blätter (Abb. 39, 40, S. 125), auf welchen die graphisch wahrnehmbar gemachten seelischen und geistigen Bewegungen des Künstlers

aus verschiedenen Zeiten seines Lebens festgehalten waren. Da fand ich meine längst gehegten Vermutungen bestätigt durch die Praxis. Einzelne der Blätter waren von einer außerordentlichen Schönheit und wirkten stark dekorativ, ohne jedoch im kleinsten an irgendeine bekannte tierisch, pflanzlich oder technisch organische Form zu erinnern. Über den Prozeß ihres Entstehens befragt, antwortete mir der Künstler, daß er seit Jahren die, von vielen als wunderlich verschriene Gewohnheit übe, beim Durchdenken einer Sache oder beim Versenken in eine Stimmung den rhythmischen Vorgang in sich durch auf das



Abb. 38. Kreidezeichnung. 1901. Im Besitz der Arnoldschen Kunsthandlung in Dresden.

Papier gezeichnete Linien zu begleiten. Dem jeweiligen inneren Rhythmus analog fixiere er Linien; der sichtbar gewordene Rhythmus ergebe die wunderlich geformten, mitunter abenteuerlich anmutenden, weil ungewohnten Figuren, die abstrakten Ornamente. Die Hervorbringungen dieses ursprünglich intuitiv, unbewußt der letzten Form, arbeitenden Schaffens erkannte der Künstler nachher als gesetzmäßig entstandene Damit war ihm die Möglichkeit des willkürlichen Schaffens an die Hand gegeben. Unbewußt waren die Anfänge, bewußt jedoch die schließliche Ausarbeitung. Die Kenntnis des Vorganges erleichterte nachher natürlich den Prozeß des Gestaltens. Immer bildet aber das Hervorgebrachte den gesetzmäßig getreuen Ausdruck des jeweiligen inneren Rhythmus der Seele oder des Intellekts.

Hölzels formale Bildungen könnte man daher wissenschaftliche nennen, wenn sie nicht doch zugleich die Erzeugnisse einer Phantasie wären, deren Maßstab in ihnen selbst enthalten ist; wissenschaftlich ist schließlich jede gute Kunst. Jedenfalls sind es solche Zeichnungen, die das abstrakte Ornament bilden; abstrakt in der Bedeutung von ungegenständlich. Den rein abstrakten Charakter dieser Ornamente werden einige hier beigegebene Proben sicherlich besser als die wörtlichen Ausführungen plausibel machen.

Nun ist Form Rhythmus, Farbe und Ton Klangwirkung; vereint ergeben sie die Harmonie.

Wir werden daher eine Verstärkung oder Verfeinerung der ästhetischen Wirkung des Ornaments durch die gleichzeitige Verwertung simultaner Farbenkontraste im Ornament



Abb. 39. Abstraktes Ornament. (Zu Seite 123.)



Abb. 40. Abstraktes Ornament. (Zu Seite 123.)

erlangen. Dr. v. Bezold, welchem wir eine gediegene Darlegung der Gesetze und der Wirkung der gleichzeitigen Kontraste verdanken, führt aus: Die Veränderungen, welche gegebene Farbentöne durch Nebensetzen anderer erleiden, bilden in den Händen des Künstlers eines der wichtigsten Mittel malerischer Darstellung, die genaue Kenntnis dieser Veränderungen ist unerläßlich für die Erzielung bestimmter Wirkungen, vor allem auch da, wo man mit fertigen Tönen arbeiten muß, die keine nachträgliche Veränderung mehr zulassen, wie in der Malerei, der Zeugdruckerei, der Tapetenfabrikation usw.

Ich will darum hier die Hauptsätze, wie sie Dr. v. Bezold formulierte, zitieren; die Lehre für deren praktische Verwertung in der Arbeit ist daraus leicht zu ziehen.

1. Der Kontrast zwischen „hell" und „dunkel", als der einfachste Fall, verdient zuerst unsre Aufmerksamkeit. Setzt man einen bestimmten Farbenton, z. B. ein mittleres



Abb. 41. Zierleiste.

Grau, das eine Mal auf ein helleres, das andere Mal auf ein dunkleres Feld, so erscheint derselbe Ton in beiden Fällen verschieden, und zwar im ersteren Falle heller, im zweiten dunkler. Vollkommen analogen Erscheinungen, wie bei dem Nebeneinandersetzen verschieden heller Flächen, begegnet man bei verschiedenfarbigen. Auch hier wird eine Farbe durch die benachbarte verändert, und zwar so, daß der Unterschied zwischen beiden größer erscheint, als er tatsächlich ist.

2. Die Intensität der auftretenden Kontrastfarbe hängt wesentlich von der Menge des beigemischten weißen Lichtes ab. Auf vollkommen schwarzen Flächen entwickelt sich keine Kontrastfarbe. Man kann daher den Satz aufstellen: Wenig gesättigte, d. i. blasse, gebrochene und dunklere Farben zeigen lebhaftere Kontrasterscheinungen als satte Farben.

3. Die kalten Farben erregen auf einem neutralen Felde lebhaftere Kontrastfarben wenn das Feld heller ist, die warmen Farben, wenn das Feld dunkler ist.

4. Bringt man neben eine Farbe irgendeine andre Farbe, so wird erstere scheinbar so verändert, als ob man ihr etwas von der Ergänzungsfarbe der andern beigemischt hätte.

5. Es bringen die der reagierenden (zu verändernden) Farbe näher stehenden Töne eine größere Änderung hervor als die ferner stehenden.

Ja wir vermögen durch den geschickt angewandten Kontrast sogar da Farben zu erzeugen, wo vordem keine waren. Bezold sagt: Die satten Farben drängen uns ihren Ton so gewaltsam und unzweifelhaft auf, daß der Urteilstäuschung, auf welcher eben die Erscheinung des simultanen Kontrastes beruht, kein Spielraum bleibt. Hieraus erklärt sich die hervorragende Rolle, welche die gebrochenen Töne in der Malerei spielen, diese Töne sind es, bei welchen nicht die ermüdende Wirkung des nachfolgenden, sondern die einschmeichelnde, Illusion erweckende, des simultanen Kontrastes am meisten zur Geltung kommt. Ein Maler, der mit zu gesättigten Tönen, mit ganzen Farben arbeitet, beraubt sich des wirksamsten Hilfsmittels zur Erzeugung der Illusion, des simultanen Kontrastes. Solche Gemälde machen trotz des Aufwandes an Farbe niemals den Eindruck des Farbenreichtums, sondern sie erscheinen zwar bunt, aber arm und hart.

Die Japaner haben die künstlerische Bedeutung der simultanen Farbenkontraste, die in der europäischen Malerei dank den Impressionisten mit Vorteil angewendet werden, für das Ornament erkannt und an selben mit großem Erfolg verwandt, wie auch bei der sonstigen künstlerischen gegenständlichen Zeichnung. Es ist mir diese raffinierte Verwendung subtiler gebrochener Farben schon längst an vielen ihrer eminent künstlerischen Holzschnitten aufgefallen und ein Holzschnittwerk, das ich besitze, ist ausschließlich in einem Dreiklang simultaner Kontrastfarben gedruckt. Wer japanische Blätter aufmerksam beschaut, wird mit einem Erstaunen, das sich gar bald in bewunderndes Entzücken wandelt, wahrnehmen wie die Japaner durch die Verwendung von mattem Schwarz, warmem Grau und zartem graulichen Rosa auf gilblichem Papier die Illusion einer ebenso vornehmen wie reichen Farbigkeit im Auge des Beschauers bewirken neben der tatsächlichen Harmonie und Ruhe, die solcher Art geschaffenen Blättern immer zu eigen sind.

Mögen sich doch auch unsere Künstler die Verwertung dieses famosen Mittels nicht entgehen lassen, und möge ihrem Geschmack bald jene Läuterung zuteil werden, der ihn bis zu einem Grade verfeinert, der es ihnen verbietet, tierische und pflanzliche Formen



Abb. 42. Kommunikantin. Ölgemälde. 1887.

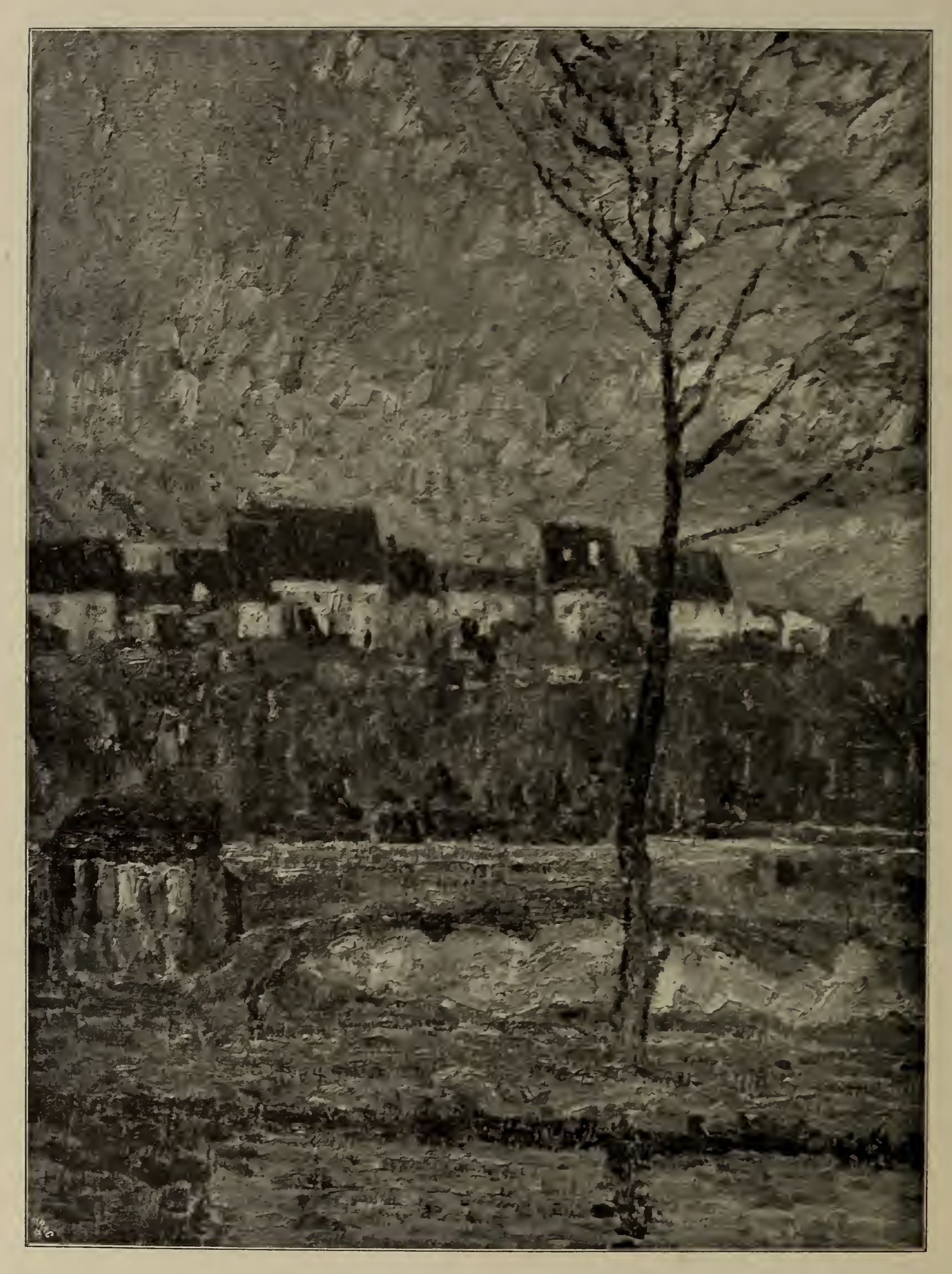


Abb. 43. Vorfrühling. Dachau. 1904.

als Vorbedingungen für das Ornament zu nehmen. Es wäre dies ein bedeutender Schritt weiter und näher dem ersehnten Ziel einer kulturgrädigen und nationalen Kunst.

Mögen diese Ausführungen nicht überblättert werden! Die Künstler verabscheuen leider noch immer zu ihrem eigenen Schaden alle theoretischen und prinzipiellen Auseinandersetzungen, weil sie von einer Beschäftigung mit ihnen eine Beeinträchtigung ihrer

Empfindung befürchten; das Gefühl allein tut's aber nicht; was den Künstler zum Künstler macht, ist, wie Fiedler treffend sagte, daß er sich in seiner Weise über den Standpunkt der Empfindung erhebt. Wohl begleitet ihn die Empfindung in allen Phasen seines künstlerischen Tuns, sie erhält ihn in beständig naher Beziehung zu den

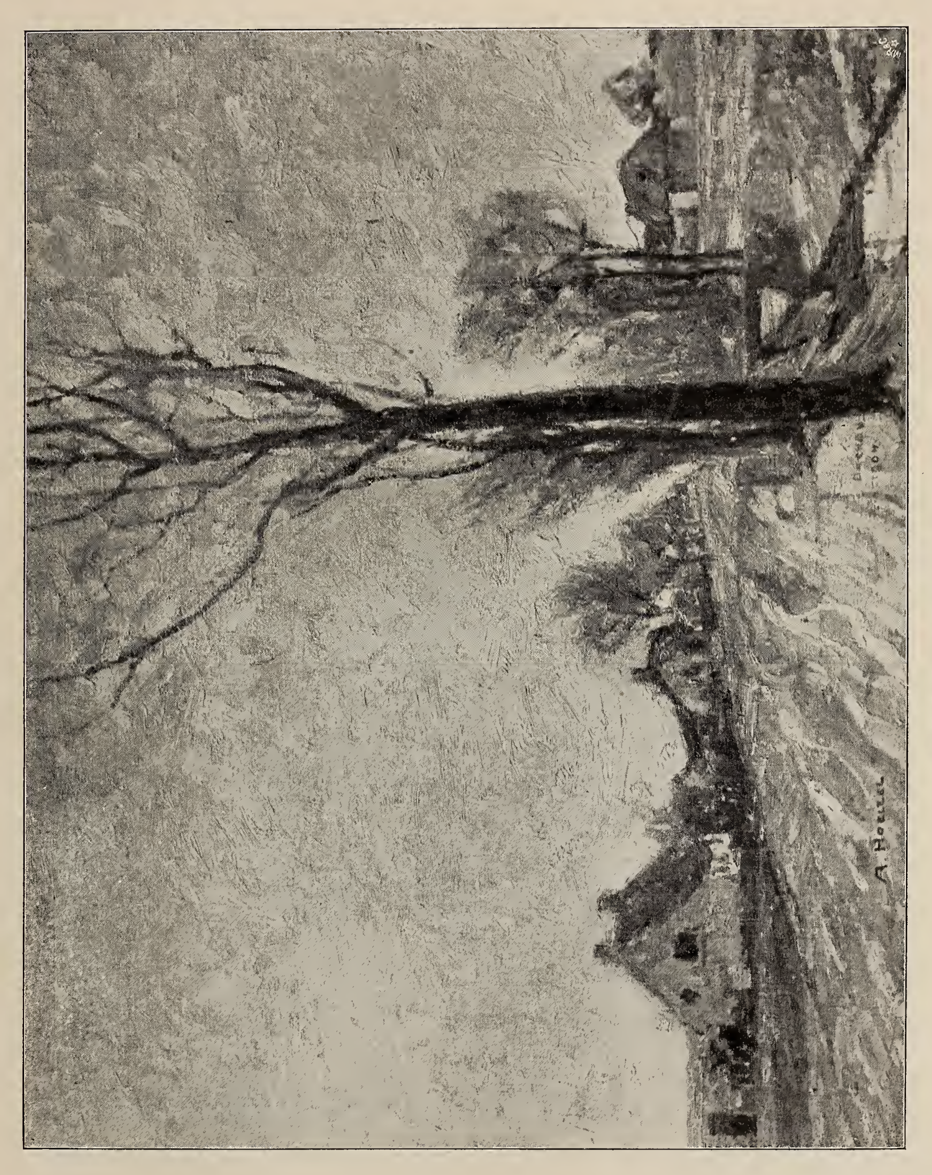


Abb. 44. Schleißheimerstraße. 1904.

Dingen, sie nährt die Lebenswärme, in der er als ein Teil der Welt mit dieser verbunden ist, sie führt ihm unaufhörlich das Material zu, in dessen Verarbeitung sein geistiges Dasein besteht; aber so gesteigert sie ist, so muß er sie doch immer noch mit der Klarheit seines Geistes beherrschen können; und wenn das künstlerische Resultat auch nur auf Grund einer außerordentlichen Stärke des Gefühls denkbar ist, so wird es doch erst durch die noch außerordentlichere Stärke des Geistes möglich, die dem Künstler selbst

in den Momenten intensivster Empfindung die Ruhe objektiven Interesses und die Energie der Gestaltungskraft bewahrt; — oder wie Hölzel sagte: Im Kampf der Nationen und der Meister untereinander erringen, auch in der Malerei, namentlich jene den Sieg, welche, um ihre Empfindung zum Ausdruck zu bringen, die höchste und einfachste Ausnützung der zur Verfügung stehenden Mittel anstreben und bewältigen. Das abstrakte Ornament mit gleichzeitiger Verwertung simultaner Farbenkontraste ist nun ein noch nicht ausgenütztes künstlerisch bedeutendes Ausdrucksmittel. Hölzel und die Dachauer beschäftigen sich zwar damit, aber Mitarbeiter sind ihnen immer willkommen.

Adolf Hölzel, der über ein wirklich lexikal zu nennendes Wissen neben seiner technischen Meisterschaft verfügt, ist der beste Führer und Unterrichter der jungen Maler, den ich mir denken kann und er bildet mit Dill ein Dioskurenpaar ganz einziger Art, die an sich vollkommen ist. Das Schicksal, das „kraft der Erblichkeit, kraft des Instinktes, kraft anderer Gesetze, die noch unerbittlicher, tiefer und unbekannter sind", über manche mehr herrscht als über die gemeine Menge, hat sie zu auserlesenen Repräsentanten gemacht. Als ich das deutsche Barbizon verließ, das uns in Dachau erstanden ist, und ich die beiden Meister am Gartenzaun Seite an Seite stehen sah in traulicher Gemeinschaft, wurde ich von einer freudigen Zuversicht auf die Zukunft der deutschen Malerei erfüllt. Meister der Kunst von solcher gelassenen Sicherheit im Sein und Werk werden uns schon den richtigen Weg führen. Vertrauen wir ihnen; wir werden unsere Erwartungen nicht enttäuscht sehen.



Abb. 45. Waldesrand. 1904. Künstlerbund.





Arthur Langhammer.

Arthur Langhammer.

Zwecken nachjagen heißt der Notdurft verfallen.
Wachsen ist sich zur Einheit ergänzen.
Carl Hauptmann.

Arthur Langhammer war einer der Zufrühgekommenen. Auch einer der sehnsüchtigen Sucher nach Idealen von unmöglicher Vollkommenheit, an dem wie roter Rost an edlem Erz der Zorn über die Beschränkung fraß.

Berückenden Träumen hatte er Eingang in seine Seele erlaubt und seine Gedanken waren von ihnen schillernd gefärbt worden, doch wenn er sie sinnlich sichtbar gestalten wollte, vermochte er es nicht. Er sah so sehr viel reif zur Ernte stehen, doch seine Sicheln waren nicht weitrund genug, um allen Fruchtreichtum fassen zu können. Nicht nur für den Augenblick, sondern für die Zeit vieler öder mondheller Nächte und sonnenloser, gleichsam im Schrecken über eine ungeheure Qual verfahlter Tage verweilte dann eine saugende Verzweiflung in seinem Herzen, das schwer schlug. Und wenn er in solchen Zeiten abends mit Genossen zusammensaß und vom Tabaksqualm dicht umhüllt war, erhob er sich zuweilen, und während auf seinem bleifarbenen Antlitz der Ausdruck einer seltsam starren Traumhaftigkeit lag, sprach er in einer tollverwegenen, hohnsatirischen Improvisation über der Menschen vergebliches Höherstreben, über ihre putzige Anmaßung, hauptsächlich der unterschiedlichen Über- und Gottmenschen, sowie der bornierten, lächerlich eingebildeten, privilegierten Aristo-, Pluto-, Bureau- und sonstigen Kraten, über die Humanitätsduselei, über den gezüchteten Treibhauspatriotismus, den alle beglückenden Staat, die Kirchen, deren jede allein selig macht, die Schule stumpfsinniger Lehrer, die erbärmlichen Kliquen der bildenden Kunst, der Literatur und des Theaters, über die Regierungen und deren Wichtigmacherei, die sich auf jeden einzelnen Regierungsangestellten überträgt, über die nichtigen Streitanlässe und die blöden Vergnügungen, all den Unsinn, den die kränkelnde dekrepide Gesellschaft macht. Mit einem Zynismus, der groß war in seiner ätzend scharfen Bitterkeit, rührte er allen gesellschaftlichen Gesinnungsunflat auf und schilderte in geistreicher Rede eine groteske Hölle, der aber die Größe der Unheimlichkeit fehlt. Den Ort schilderte er, wo fast alles Humbug ist, wo Herz und Gemüt jeglichen Kurswert verloren haben, wo sich die Menschen höflich, freundlich begegnen, während sie sich dabei im stillen denken: „In welcher Tunke werde ich dich fressen?“; den Ort, wo die allermeisten Menschen durch Hunger sterben, entweder indem sie direkt verhungern in einer dumpfen und schmutzigen Stube oder unter einem dunklen Brückenbogen, oder indem sie an den durch Hunger hervorgerufenen Krankheiten sterben, schilderte er grausig mit Zolaschem Verismus, und meinte damit die Stadt.

Dies, hier nur durch Schlagworte angegeben, in Wirklichkeit aber ausgeführt in der denkbar geistvollsten Weise, in perlender prickelnder Sprache erzählt, voller Pointen, ausgemalt durch charakteristische Gesten von einem genialen Poeten, war Langhammers zornmütiger Bardengesang, in dem alle Zustände wie alle Nationen einen geißelnden Hieb wegkriegten, der Staat, die Kirche, wie der donjuanische Romane, der tölpelige, grübelnde Deutsche, der trinkende, träumende Slawe. Nach solchen Ausbrüchen verschwand er für einige Zeit aus dem Kreis seiner Bekannten. Er flüchtete auf das Land, ins

Freie, um, wie er sagte, sein besseres Teil zu suchen. Kam er dann wieder zurück in die Stadt und vermochte ihn ein Freund aus der Kasteiungsstimmung zu reißen, fand Langhammer seltsam schönen Ausdruck für sein gereinigtes Empfinden.

Aber die Friedensstimmung währte immer weniger lang, immer öfter kehrte eine fürchterliche Verzweiflung in seine Seele ein, bis Langhammer schließlich die Stadt ganz verließ.

In einer Landschaft schlug er seine Werkstatt auf, die nur scheinbar öd und gleichmäßig ist, die aber in der Tat einen Reichtum an rhythmischen Hügellinien, geschwungenen Senkungen, ornamentalen Grabenwänden, schrägen Lehnen, einsamen Wasserläufen und Moostümpeln, schwarzsamtigen Ackergründen und amethystfarbenen Heidestrecken und weiten Ausblicken vereint; in einer Landschaft, wo die malachitgrünen Wacholderbüsche und die karneolrötliche Vogelkirsche zugleich mit der damsstahlblauen Schlehe und den goldigen Disteln unter dem türkisfarbenen Himmel wächst.

In einer Landschaft ließ er sich nieder, von seiner Sehnsucht nach Ruhe und Schönheit getrieben und von seinen Freunden, seinen vertrautesten, Dill und Hölzel, gelockt, wo es Tage und Nächte gibt, während denen die Welt vollkommen erscheint; wo die wimmelnde Luft und die stetige Erde eine Harmonie bilden; wo in nachsommerlangen Nachmittagsstunden die am samtigen Wiesboden sonnig übergoldeter Heiden und luftüberwabberter Moosfelder lagernden Herden von einer friedvollen Ruhe und erdklugen Gedanken erfüllt erscheinen; und wo es Nächte gibt, die einem wundersam zarten, rosigblauen Verdämmern der edenschönen Tage folgen, und deren glitzernd erglimmenden Sterne und laulinden Winde einem die Wohnstätten nicht erdulden lassen, sondern machtvoll hinausziehen unter eine silberlichttriefende Pappel oder dunkel ragende Föhre; in einer Landschaft, wo es Stunden voll irdischer Seligkeit gibt, in denen er die Erde wieder so sehr lieben konnte, diesen festen Stoff, der unsere Heimat ist.

Im freien Licht der kristallenen Tage oder im sanft verhängten Graulicht der wolkenüberschatteten, und in den raunenden Nächten lazulinen Blaus und himmlischen Silbers, die nach allen Erd-, Wasser- und Pflanzenessenzen dufteten, und während der erhabenen Musik des Zusammenklangs aberv ieler Klänge zu einer Harmonie, die ihn als tönende Stille umgab gleich der Luft, schuf Langhammer schweigend und emsig an seinem schönen Werk. Im farbigen Licht der Tage hatte er es empfunden und abends, wenn sich überall die violen Schatten ausbreiteten und nur noch die äußersten Wipfel der ernst rauschenden oder dunkel massig ragenden Bäume purpurn erglühten, darüber nachgedacht und mit seinen Freunden besprochen.

Langhammer war ein Gewissenhafter, aber auch ein Zagender. Heißblütig mag er gewesen sein, die Überlieferung seiner Freunde schildert ihn so, aber sein Blut war voll einer schwer glimmenden Glut. Und er war nicht unbefangen. Dill, jener seiner Freunde, der neben Hölzel und Ludwig Herterich, jenem seiner Münchener Freunde, der ihm bis zuletzt teuer war und dessen schönes Werk er ehrlich bewunderte, den meisten Einfluß auf ihn ausübte, predigte ihm eindringlich: Vertraue dir selbst! Ein Mann soll aller Gegnerschaft zum Trotz so auftreten, als ob alles außer ihm nur Titelwesen und ephemerer Bedeutung sei. Tue nur was dich bekümmert, nicht was die Leute meinen. Habe den Mut zu dir selbst. — Wenn Langhammer aber dann durch die Säle der Kunstausstellungen schritt, erschrak er vor den vielen Werken der Kopisten. Da war ja fast keiner er selbst. Alle ahmten irgendeinen nach. Dem ersten großen Schreck darüber reihte sich bald die Angst vor der großen Macht der Verführung zu gleichem bequemen Tun an. Wo sollte er hingehen, um nicht zu sehen, welche Art nicht Kunstbörsenwert hat? Er ging in sich, und hielt sich jahrelang fern vom Markte hinter einer schwermütigen Reserve. Selten nur gab er Kunde von seinem Tun und dem, was sich in ihm ereignete. Wenn er in der Münchener Sezession ausstellte, waren es keine eigentlichen Bilder, sondern immer nur Studien, kleine Zeichen vom neuen Weg, den er beharrlich und unauffällig, gemessen dahinschritt. Die Wahl der Stoffe und die Art der Technik allein bewies das stetige Aufblühen seines originellen und künstlerisch eminenten Könnens. Einmal zeigte eine von ihm aus-



Abb. 1. Der Morgen. Dachau. (Zu Seite 143.)

gestellte Leinwand alte, häßliche, abgerackerte Frauen, deren Leiber unter den Leidenschaften der Liebe, unter den Mühen des Alltags, den Krankheiten des Blutes und den Qualen der Seele, unter der Wucht des dunklen, rätselhaften Lebens unentrinnbar zermürbten, und deren pergamentigen Antlitzen die seltsamen Stigmatisationen des Martyriums eines entbehrungsreichen, arbeitsvollen, freudeleeren, schmerzdurchzuckten Weiblebens aufweisen. Das andre Mal zeigte eine seiner Leinwanden die Studie der Gestalt einer jungen Frau, die den unbekannten Ereignissen des Schicksals bang, aber entschlossen sie zu ertragen, entgegensieht. Diese Studien wirken besonders reizvoll durch den zarten Schleier über den leuchtenden Farben, wie ihn verhaltene Tränen vor die Augen weben. Eine leise Melancholie entströmt den meisten Bildern Langhammers; er liebte in der Zeit seiner höchsten und meisterlichsten Malerei, seiner letzten Dachauer Zeit, nicht die grellen, feurig flirrenden Farben sonnenheller Tage, sondern das „blasse Licht, das auf den müden, entfärbten Herbststraßen liegt, die traurigen Silhouetten entlaubter Bäume, die ihre kahlen Äste in gespenstigen Krümmungen klagend in die laue Luft recken"; die graunebelbleichen, lilablassen, zartgrünen und milchigen Tönungen der Dämmerung.

Welch geheimnisvolles Medium ist doch die Kunst und welch seltsamer Zauberer der Künstler! Er führt uns in einen Hain oder in eine einsame Moorlandschaft, die wir vielleicht schon oft gleichgültig und unempfindlich gegen ihre unauffällige Schönheit durchschritten, und auf einmal wird uns ganz wunderlich zumute. Es ist ein seltsames Geschehen, die Übertragung von Gemütsbewegungen durch die Kunst. Wilde hat es zart ausgesprochen, daß wir unter denselben Leiden wie die Künstler leiden. Des Sängers Schmerz ist auch der unsere; tote Lippen sagen uns tief rührende Botschaften und zu Staub verfallene Herzen erschüttern uns mit den Gefühlen, die sie einst rührten. Wir eilen, um den blutenden Mund Fantinas zu küssen, und folgen Manon Lescaut über die ganze Welt. Der Liebeswahnsinn Tyrians wird unser Wahnsinn und der Schrecken Orestes' der unsere. Leben! — Lassen Sie uns nicht zum Leben gehen um unsere Er-

füllung und Erfahrung. Das Leben ist durch Umstände beengt, unzusammenhängend in seinen Äußerungen und ohne die feine Übereinstimmung von Form und Geist, die das einzige ist, was das künstlerische und kritische Temperament befriedigen kann. Das Leben läßt uns einen hohen, allzu hohen Preis für seine Waren zahlen. Wir erwerben das geringste seiner Geheimnisse um einen ungeheuren Preis. Wir müssen um alles zur Kunst gehen. Nur die Kunst verletzt uns nicht. Die Tränen, die wir in einem Trauerspiel vergießen, sind ein Kennzeichen der exquisiten, sterilen Gemütsbewegung, die zu erwecken die Aufgabe der Kunst ist. Wir weinen, aber wir sind nicht verwundet. Wir grämen uns, aber der Gram ist nicht bitter. Im aktuellen, dem wirklichen Leben ist die Sorge, wie Spinoza sagt, ein Weg zu einer Art geringer Vollkommenheit. Die Sorge aber, mit der uns die Kunst erfüllt, läutert und weiht. Nur durch die Kunst können wir unsre Vollkommenheit verwirklichen. Nur durch die Kunst können wir uns vor der gemeinen Gefahr gemeiner Existenz schützen.



Abb. 2. Mittagsrast. (Zu Seite 143.

Langhammer hat dies intensiv empfunden und sich darum ganz dem aktuellen Leben in der Stadt entzogen und sich der Kunst hingegeben, völlig, ausschließlich, mit Inbrunst. Wäre die menschliche Natur, wie Conrad Fiedler sagt, nicht mit der künstlerischen Begabung ausgestattet worden, die Welt würde nach einer großen, unendlichen Seite hin dem Menschen verloren sein und bleiben. Im Künstler regt sich ein mächtiger Trieb, jenes enge, dunkle Bewußtsein, mit dem er die Welt bei seinem ersten geistigen Erwachen ergriffen hat, zu steigern, auszudehnen, zu entfalten, zu immer größerer Klarheit zu entwickeln. Nicht der Künstler bedarf der Natur, vielmehr bedarf die Natur des Künstlers. Nicht was die Natur ihm so gut wie jedem andern bietet, weiß der Künstler nur anders als ein anderer zu verwerten, vielmehr gewinnt die Natur nach einer gewissen Richtung hin erst durch die Tätigkeit des Künstlers für diesen und für jeden, der ihm auf seinem Wege zu folgen vermag, ein reicheres und höheres Dasein. Indem der Künstler die Natur in einem gewissen Sinne zu erkennen, zu offenbaren scheint, erkennt und offenbart er nicht etwas, was unabhängig von seiner Tätigkeit ein



Abb. 3. Der Klausner und der Teufel.

Dasein hätte, vielmehr ist seine Tätigkeit eine durchaus hervorbringende, und unter künstlerischer Produktion im allgemeinen kann nichts anderes verstanden werden, als die in dem menschlichen Bewußtsein und für dasselbe sich vollziehende Hervorbringung der Welt ausschließlich in Rücksicht auf ihre sichtbare Erscheinung. Es entsteht ein künstlerisches Bewußtsein, in dem alles, wodurch die Erscheinung dem Menschen bedeutend werden kann, zurücktritt vor dem, wodurch sie rein um ihrer selbst willen verfolgte anschauliche Auffassung werden kann. — Das geistige Leben des Künstlers besteht in der beständigen Hervorbringung dieses künstlerischen Bewußtseins. Dies ist die eigentliche künstlerische Tätigkeit, das eigentliche künstlerische Schaffen, von dem die Hervorbringung der Kunstwerke nur ein äußeres Resultat ist.

In den letzten Jahren seines Lebens ist nicht viel von ihm geredet worden; es geschah selten, daß er ein Bild ausstellte und noch seltener geschah es, daß es einem



Abb. 4. Entwurf zur „Prinzessin und der Schweinehirt". 1893.

Kunstschriftsteller gelang, Persönliches von ihm zu erfahren. Als er gestorben war, wußte man von ihm in der Öffentlichkeit Münchens, wo er doch jahrelang gewohnt hatte, nicht mehr, als daß er für die „Fliegenden Blätter" zeichnete, zahlreiche Romane von Hackländer und anderen illustrierte und daß ein Gemälde von ihm in der Neuen Pinakothek hängt. Langhammer war eine jener hermetischen Seelen, die sich in der oft abscheulichen und zumeist laulichen Traurigkeit des blutigen Lebens nicht erschließen, die, eine andere Art Jerichorose, erst in den unverdorbenen Sphären der Kunst ihre Blätter und Blüten entfalten und eine ungeahnte Schönheit und Glut offenbaren. Es ist deshalb in den neueren Kunstgeschichten über ihn entweder gar nichts oder nur sehr wenig zu lesen, und selbst Muther wußte von Langhammers Werk noch nicht mehr zu schreiben, als daß das, was Langhammer schafft, alles sehr feinsinnig, ehrlich und stimmungsvoll, mit männlicher Zartheit empfunden sei. Nicht leicht war es daher, wichtige Aufschlüsse über seine Entwicklung zu erlangen. Auch seine Freunde und Schüler verrieten nicht gerne Intimitäten seines Lebens und Schaffens; sie hielten sich gleich ihm vornehm abwehrend gegen alle Frager. Er entfremdete sich



Abb. 5. Die Prinzessin und der Schweinehirt. München 1894.



Abb. 6. Dachauerin. Bleistiftskizze. (Zu Seite 143.)

immer mehr allem gesellschaftlichen Leben, und versank allgemach in eine entzückende Einsamkeit, die Einsamkeit, die er auch malte.

Ich mußte mich daher an seine Familie um Auskunft wenden, und erfuhr da, daß Arthur Langhammer am 6. Juli 1854 als dritter Sohn des Kreisgerichtssekretärs Langhammer in Lützen (Provinz Sachsen) geboren wurde. Sein 1860 verstorbener Vater hinterließ ihm als Erbschaft die Begabung zur bildenden Kunst, welche der Vater, wenn auch nur dilettantisch, mit Eifer betrieben hatte. In seinem zehnten Lebensjahre bezog Arthur Langhammer das Gymnasium der Franckeschen Stiftung in Halle a. d. S., ging aber später, Familienverhältnisse zwangen ihn dazu, zur Gewerbeschule über, um das Maschinenbaufach zu studieren. Er fand jedoch keine Befriedigung darin, und da er mittlerweile erkannt hatte, daß ihn allein künstlerische Betätigung beglücken würde — schon sein Cornelius Nepos zeigt weniger die Spuren ernster Präparation als die nach antiken Vorbildern getreu wiedergegebenen Porträts alter Feldherren in Federzeichnung — bewirkt er die Möglichkeit des Besuchs einer Kunstakademie. Von 1872 bis 1875 war er Schüler an der Kunstakademie in Leipzig. Mit welchem Erfolge Arthur Langhammer seinen Studien in Leipzig oblag, beweist ein wunderliches und liebenswürdiges Schreiben, das der Direktor Dr. Ludwig Nieper am 21. April 1900, im Alter von 73 Jahren, an Langhammer richtete, und dem ich die folgenden Stellen entnehme: „Mein lieber guter teurer Freund, mein Herz steht ganz anders zu Ihnen (als Sie meinen). Es ist voll Dank täglich; denn bei jedem Eintritt in meine oberen

Klassen sind's Ihre Akte, Ihre Köpfe, Ihre Gewandstudien, Ihre landschaftlichen Zeichnungen, die mich segnend grüßen; denn sie sind die Musterblätter, mit denen ich arbeite als Vorbilder für meine Jugend, die ich ihnen vorschreibe als Vorbilder, mit denen ich mich den dummen Talentlosen, aber auch den Begabteren verständlich machen muß. Kommen dann Donnerstags die ‚Fliegenden‘ und ich wende die Blätterseiten kaum nur zur Hälfte erst, so erkenne ich sofort meinen Arthur Langhammer ohne groß seinen Namen erst zu suchen an jedem Faltenmotiv, an jedem Hosenbein, an jedem Stiefel, jeder Schürze einer Figur. In dem Konzert meiner vier großen Schüler — Strützel, Schlittgen, Bergen, Langhammer — spielen Sie die erste Violine, mein geliebter Freund!“

Ende 1875 übersiedelt Langhammer nach München und beginnt eine intensive Tätigkeit für die „Fliegenden Blätter“ zu entfalten. Seine sorgfältig gezeichneten und dabei das im Schwarz-Weiß enthaltene Farbige zu bester Wirkung bringenden Blätter machten ihn in den Kreisen der Künstler und der Verleger bald bekannt und führten dazu, daß er mit Illustrationsaufträgen von Engelhorn, Union Verlagsgesellschaft und vielen, vielen andern Verlagshandlungen noch geradezu überhäuft wurde. Er geriet dadurch allerdings in ein Verhältnis, in dem er sich nicht sehr glücklich fühlte, dem er aber vorläufig nicht entgehen konnte, weil die Illustrationen von seiner Hand sehr gut bezahlt wurden und er darauf angewiesen war zu verdienen. Er vermochte daher vorerst die vielen Angebote nicht abzuschlagen, um so weniger, als er immer hoffte, sich eine größere Summe ersparen und dann damit nur der ersehnten Ausübung reiner Kunst leben zu können. Mit einigen Unterbrechungen, Reisen nach Rothenburg ob der Tauber, Dachau, Utting am Ammersee und an viele andere Orte, lebte Langhammer ständig in München, und empfand auch nicht das Verlangen, es mit einer andern Stadt zu vertauschen; dagegen hätte er München schon lange mit dem Aufenthalte auf dem Lande vertauschen wollen. Nur einmal machte er eine größere, über ein Jahr dauernde Reise durch Italien. Sie wurde veranlaßt von dem bekannten Verleger J. Engelhorn in Stuttgart, und wurde unternommen, um die Bilder zu Lützows „Die Kunstschätze Italiens“ zu beschaffen. Langhammer reiste damals mit A. von Schroetter, auch einem Anhänger der Dachauer und jetzt Professor in Graz, und mit Bender. Die in Italien empfangenen Anregungen und Eindrücke mußten sehr starke und bedeutende gewesen sein,



Abb. 7. Studie in Kohle. Dachau.



Abb. 8. Studie in Tempera.

denn Langhammer hatte den reiflich erwogenen Plan gefaßt gehabt, mit Bender zum dauernden Aufenthalt nach Florenz zu übersiedeln.

Daß Langhammer dann schließlich doch wieder in München blieb, war von der neuen heftigen und interessanten Bewegung in der Kunst bewirkt worden, die mit dem Triumph der Moderne, mit der Gründung der Sezession endete.

Die liebevolle Durchdringung, man möchte sagen Verehrung der, wie Goethe so schön sagt, leidenden Natur ist eins der Zeichen unsrer neuesten Zeit geworden. Viele unsrer Künstler suchen neue Manieren, die Natur in diesem Sinne darzustellen. Und in diesem Alleinseinwollen mit der Natur sind die Anfänge dessen zu suchen, was als Sezession heute hervortritt, schrieb Hermann Grimm.

Auch Langhammer versuchte sich in allen Manieren, die neu auftauchten, die aus Frankreich, England oder Schottland kamen, nur um durch sie zu einem Reichtum der Ausdrucksmittel zu gelangen, der es ihm möglich machen sollte, die Fülle der Erscheinungen festzuhalten und zu dauerndem Sein zu zwingen im Kunstwerk. Das Unzulängliche der an der Akademie erlernten üblichen Technik, ihr Unvermögen, das auszudrücken was ihn nun bewegte, ließ ihn sich, gleich so vielen damals, der raffinierten französischen Malweise zuwenden; aber nicht nur rein äußerlich technisch, sondern auch stofflich arbeitete Langhammer nun pariserisch. Es war ihm die Bedeutung des Freilichts aufgegangen, als er mit Hölzel in Paris war, und während sich Hölzel der starken Einwirkung Monets unterwarf, fühlte sich Langhammer zu Bastien-Lepage hingezogen und malte nun Bilder, die denen des genannten Franzosen ähnlich sind.

Die Arbeit und die Ruhe nach der Arbeit und die braven Tiere mit den Augen voller Sanftmut malte er. Und er malte ernst und in Liebe. Gleich Millet oder Bastien-Lepage oder Segantini fiel es ihm nie ein, den Bauer lächerlich zu machen, ihn als den sich „malerisch“ kleidenden, immer sauf- und rauflustigen, hackbrettschlagenden, rohen und oft grausig komischen Tölpel darzustellen, zum billigen Ergötzen satter Stadtmenschen. Die Menschen, die ihm als Bildsujet die Hauptsache waren, malte er in

jener Zeit nach der Rückkehr aus Frankreich immer nur als jene Wesen, die dem wahrhaften Leben am nächsten sind; als jene selbstsicher wandelnden, schwielhändigen Erdpfleger, an die Scholle Gefesselten malte er sie, die im hartnäckigen Bemühen der haltefesten Erde das Lebensnotwendigste, das ackerduftige tägliche Brot abzwingen; die mit den Tieren, die ihnen alles geben, Trank, Zuspeis und Kleidung, in wartender Freundschaft leben, weil sie die Tiere mit den sanft blickenden Augen und mit der gernwilligen Opferbereitschaft lieben, mehr oft als ihresgleichen lieben, wenn sie sie auch zuweilen schlagen. Jene Menschen malte er damals, die nicht metaphysischen Gedanken nachhängen, die Lust und Leid ertragen und es nicht gerne haben, wenn man allzu laut jubelt oder allzu laut jammert; die immer arbeiten, arbeiten.

Und er zeigte in diesen Bildern jene Arbeiter, welche die Ruhe haben, die sich zusammensetzt aus der leiblichen Ermüdung und der festen Überzeugung, daß nichts in der Welt endet, vernichtet werden kann, sondern sich nur wandelt, verwandelt — der Mensch wie das Tier und die Pflanze. Die rundrückigen, hautgedörrten, wortkargen Landmänner und Frauen zeigte er, verwittert wie sie werden in der freien Luft, deren Schlechtwetterlaunen sie ebenso geduldig ertragen wie ihre sonnehitzigen Liebkosungen.

Ein Städter von Geburt und dem Wesen nach, dessen Seele in der Kunst ihre Heimat hatte, brachte Langhammer Darstellungen der Bauern und ihres Lebens wie es da ist auf den Moorheiden um Dachau und den Seeufern und den Felderflächen Oberbayerns. Wie in niedrig überdachten Hütten sanfte Frauen ein ruhiges, braunes, zähwesiges Geschlecht gebären neben den Tiermuttern zeigte er, und wie das menschliche Kind mit dem Tierjungen einträchtig aufwächst, auf den mit würzigen Kräutern überteppichten Halden; und wie das Kind, größer geworden, die einstigen Gespielen nunmehr überwachen muß und pflegen; wie der junge Mensch träumend am Ufer des rauschenden Flusses steht, während er in den farbigen Himmel schaut mit der sonnengoldstaubigen Luft zwischen sich und der Erde.

Segantini hat ähnliches gemalt, auch solche ernst und hart arbeitende Menschen,



Abb. 9. Studie in Tempera.

in der Luft der freien Tage im Engadin malte er sie, aber er malte mit moralischer Prätention; es ist immer einige Pose in seinen Bildern zu spüren. Langhammer malte ohne Pose den Landmann als den mühseligen Erdenkrabbler, einfach, schlicht, wahrhaft. Er machte ihn nicht besser als er ist. Die ganze Gier nach dem Nutzen des Tieres und nach dem Bodenertrag, den er in gewalttätigem Kampf der Erde abringen muß, läßt er den Bauern nicht verleugnen. Er zeigt uns die Spuren des immerwährenden Kampfes im Antlitz und der Gestalt des Bauern und die rauhe Kraft des Menschen, der mit der Erde ringt, die nichts von dem freiwillig gibt, was der Mensch zumeist



Abb. 10. Alter Hirt. Studie in Kohle. Dachau.

will, die der Mensch erst zwingen muß, das wachsen zu lassen, was er braucht. Und die Natur, die Landschaft, in der sich all dies abspielt, zeigt er uns, und wie immer auch die Schönheit mit dabei ist in diesem ernsten und strengen Leben.

Obwohl Langhammer 1877 für ein Bild dieser Art die silberne bayerische Staatsmedaille, und 1891 für das nun in der Neuen Pinakothek hängende Gemälde „Vesperbrot" die goldene Staatsmedaille bekam, empfand er keine dauernde Befriedigung über das Erreichte; er merkte bald, daß, ganz abgesehen von der Bedeutung des Stofflichen in seinen Beziehungen zum menschlichen Intellekt oder zur Seele, auch in seinen Bildern nicht reine Natur wiedergegeben sei, sondern eine malerische Ausdrucksformel, welche unter Zugrundelegung eines Stückes Natur verwertet, ausgebildet und bevorzugt ward.

Als Leitmotiv diente die Reflexbewegung in der aus Frankreich importierten Form des Impressionismus mit der Steigerung in eine möglichst erreichbare Farbkraft und geringen Betonung der Bildwirkung.

Es fiel Langhammer auf, daß Studien, die naturalistisch-impressionistische Wiedergaben schlicht gesehener Naturausschnitte vorstellen wollen, oft nicht weniger, ja mitunter



Abb. 11. Dachauer Gäßchen. Kreidezeichnung.

mehr falsche Farben enthalten, als irgendein im Atelier mit Absicht auf eine gewisse Stimmung gemaltes Bild. Er suchte nun nach den schönen, wahren und getreuen Farben und empfand es, daß die Intensität der Farben, die man im Hochland, besonders bei wechselndem Wetter, findet, das blendende Weiß der Wolken, die glühende Pracht des Sonnenlichts auf den silbergrauen Felsen und die Purpurglut im Schatten, die gelben Flechten, die karmoisinrote Heide und die teefarbenen Bäche zugleich die Freude und die Verzweiflung des Malers ist, der Maler, die ihr Leben zumeist in Gemächern verbringen



Abb. 12. Kohlezeichnung.

und deren lichtentwöhnte Augen somit die Wirkung des glastenden Sonnenlichts auf allen freien Dingen nicht zu beurteilen vermögen.

Nach und nach dämmerte in ihm eine Ahnung auf, daß es ja doch nicht auf die richtige Wiedergabe der physikalischen Farbe ankomme, sondern auf die harmonisierte Wiedergabe einer farbigen Erscheinung. Und schließlich war er sich über seine diesbezüglichen quälenden Zweifel klar geworden durch die Darlegungen von Dill und Hölzel. Aber er wollte sich noch nicht gerne ergeben. Er war eine innerlich stolze Natur, die sich nicht gern unterordnete. So trieb er nun Studien und Experimente mit Farben künstlicher Beleuchtungen. Er wurde nur nervös davon, die Arbeit verhalf ihm nicht zu dem erstrebten Tonfarbenzauber. Unsäglich litt er; sein Ehrgeiz wollte ihm nicht erlauben, sich den Dachauern anzuschließen, die er seit Jahren kannte, ja von denen er mit einigen eng befreundet war, und doch fühlte er sich so unwiderstehlich zu ihnen hingezogen, daß er trotz seines Widerstrebens, das ihn auch äußerlich ganz krank machte, wenigstens nach Dachau hinauszog auf einige Wochen, um in ihrer Nähe sein zu können. Aufs äußerste gereizt, in tiefster Seele unglücklich, war Langhammer während solcher Perioden so seltsam, abstoßend, bitter, daß seine Freunde, denn wer ihn kannte war auch sein Freund, wenn auch nicht er just jedermanns Freund war, Angst hatten um sein Leben. In solchen Stunden innerlicher Qual und Zweifel, nachdem er Stöße von 50—60 Bildern verbrannt oder zerschnitten hatte, weil sie ihn entsetzten, konnte er stundenlang dasitzen in seltsam vegetativer Ergriffenheit, fast reglos, fast atemlos. Er mochte dann wohl über seine künstlerische Unersättlichkeit nachsinnen und sich sagen, wie sehr sie für ihn von Übel sei; denn: ein Becher füllt sich nicht unterm starken Strahle.

Endlich faßte er doch den Entschluß, ganz nach Dachau zu übersiedeln.

Dienstag den 11. September 1900 schrieb Adolf Hölzel in sein Skizzenbuch: „Arthur ist endgültig herausgezogen und hat inzwischen mit Tennisspielen begonnen. Ich hoffe, daß wir ohne übermäßige Anstrengung und mit Vermeidung aller Übertreibungen seine Lebensfreudigkeit heben werden."

Langhammers Lebensfreudigkeit hob sich tatsächlich bald unter dem aufmunternden Einflusse seiner Dachauer Freunde. Unter der Führung Dills wurden weite Schlendergänge hinaus ins Moos unternommen, ins Patzenmoos, zu den Torfwandgräben, in den Wachholderbuschhain, in den alten Wald und in das junge Kulturholz mit den zierlichen

jungen Birken und zu den Kiesgruben. Dill machte auf die feinen Baumformationen aufmerksam und die köstlichen Wasserspiegelungen, auf die feinen Farbharmonien, die in der Natur gegeben sind, wenn man sie nur zu sehen versteht, und äußerte, daß es doch auffallend sei, daß bei den jungen Malern immer die Sucht nach den starken Farben vorherrsche, nirgends die Tendenz nach wirklicher Harmonie. Gegen die naturalistische Malerei sprach Dill und die sklavisch vor der Naturerscheinung arbeitenden Maler, die ja doch niemals den reinen Natureindruck wiederzugeben vermöchten, weil die Natur in der Farbe ja immerzu, von Minute zu Minute wechselt dort wo sie sehr fein und schön in der Farbe ist. Und von dem künstlerischen Unsinn des naturalistischen Bemühens sprach er. Die Mittel der Malerei können nur ein Bild hervorbringen, und ein gutes, wenn möglich meisterliches Bild hervorzubringen soll der Maler bestrebt sein; aber er soll nicht verlangen, daß seine Kunst etwas anderes vortäusche als sie ist. Was für eine große Torheit wäre es von einer Geige die Wirkungen des Klaviers zu erwarten. Von der Malerei aber erwarten selbst die Maler etwas anderes als das Malerische. Und das sei das Schlimme.

Wenn Langhammer dann mit Eifer die naturalistische Malerei und die starkfarbige Malerei verteidigte, entgegneten ihm Dill und Hölzel, daß ja auch ihre Malerei auf der Natur basiere, daß auch sie das Hauptsächliche der unerschöpflichen Natur entnehmen, und daß sie immer andächtig ehrfurchtsvoll ihr Haupt vor der Größe der Natur in ihren abervielen Erscheinungen beugen. Sie gaben aber auch zu, daß sie aus der Natur heraus ihre Bilder malen, d. h. daß sie auswählen: Kunst ist Wahl. Sie müssen wählen, weil nicht alle Erscheinungen harmonisch bildmäßig wirken. Die unbegrenzte Natur erscheint uns allerdings harmonisch, da wir in der maßlosen Größe das Disharmonische übersehen, aber sie wirkt nicht bildharmonisch, wenn sie in einem beliebigen Ausschnitt auf die Fläche gebracht wird. Das vornehmste Mittel der Kunst bleibt immer die Natur. Wie sie für das Bild verwendet wird, ist Sache des Künstlers; je individueller er sie im Werk verarbeitet, desto besser ist es für das Werk. Ob er dabei naturwahr ist, im Sinne der Naturalisten, ist ganz belanglos. Ja man kann behaupten, daß kein Naturalist naturwahr ist, sondern nur unharmonisch und oft farbenroh in seinen Malereien; denn: was ist Wahrheit? Im Sinne der Religion ist es die einfache Meinung des Überlebens; im Sinne der Wissenschaft die letzte Entdeckung; im Sinne der Kunst ist Wahrheit die letzte Stimmung. Der Unterschied zwischen subjektiver und objektiver Arbeit liegt nur in der äußeren Form; ist zufällig, nicht wesentlich. Jede künstlerische Schöpfung ist subjektiv. Kein Künstler kann sich selbst entgehen. In der

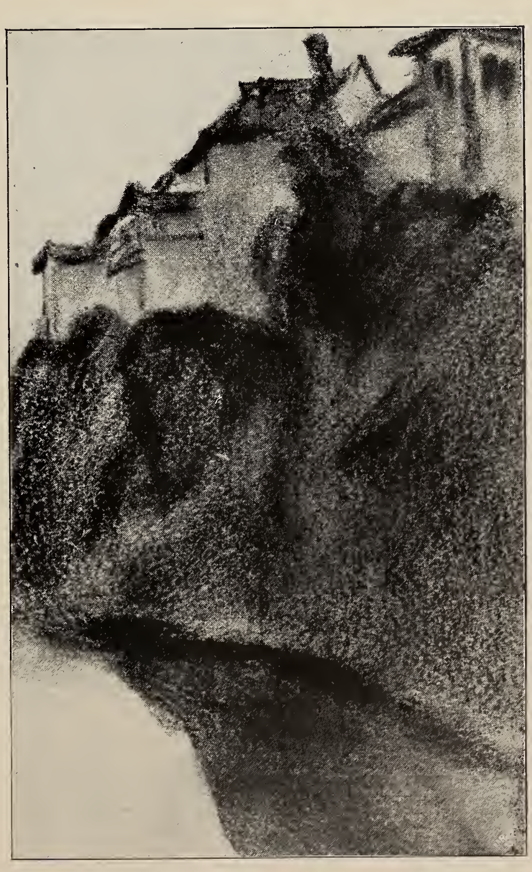


Abb. 13. Das Hörhammerbräu in Dachau. Kohlezeichnung.

Schöpfung kann nur das sein, was vorher schon im Schöpfer war. Die Landschaft, die Corot sah und malte, war, wie er selbst sagte, nur eine Laune seiner Seele. Und doch ergreift sie stärker als manche andere Landschaft. Auch er hatte die Natur gemalt. Ja, jeder Maler malt die Natur; nur malt sie der eine gut, der andere unkünstlerisch. Die Natur bildet die ewige Voraussetzung aller Kunst; nur aus und mit den von der Natur gebildeten Mitteln läßt sich Kunst schaffen.

Fassen wir den Grundgedanken auf, warum die Natur dem Maler Reicheres und Originelleres gibt, als es die Phantasie vermag, so finden wir, daß es wohl daran liegt, daß der Künstler ganz Vollkommenes fast nie plötzlich ausdenken kann; daß eine Idee oder ein Werk nie so vollendet seinem Haupt entspringt, wie einst Pallas dem Haupte ihres Vaters entsprang, und daß aber bei längerer Arbeit seine Phantasie allmählich doch erlahmt, seine Empfindung sich abstumpft. Die Natur dagegen gibt in seiner Art Vollendetes und damit dem Künstler das zur Vollendung seiner phantastischen Gedanken Vorbildliche oder Nötige. Die Natur ist immer der Anreger und Ausgangsort der menschlichen künstlerischen Phantasievorstellungen. Da ferner jedes Kunstwerk ein Gesamtes, Einheitliches bildet, während die Phantasie in der Regel einzelnes steigert und ausbildet, würde ein Werk der bloßen Phantasie zusammenhanglos in seinen Teilen erscheinen. Dieser Zusammenhang, das Harmonische, Einheitliche im Kunstwerk, das besonders aus glücklich vereinigten Gegensätzen, die im guten Verhältnisse gegeneinander ausgespielt werden, besteht, ist kaum erfindbar und hauptsächlich durch aufmerksame Beobachtung und Vertiefung in die Naturerscheinung zu erlernen und zu erfahren, wobei die darauf hin zu steigernde Empfindung erzogen werden kann. Ein sinnlicher, mit dem Gesicht wahrgenommener Eindruck wird daher verläßlicher sein als ein bloßes Vorschweben und Schwanen. Und darum auch werden in der Wiedergabe die aus der Natur für den Raum glücklich verwerteten schönsten Form- und Farbverhältnisse ein eminent künstlerisches Ergebnis hervorbringen und die klare Sicherheit unserer Empfindungen fördern. Das, was wir in einem glücklichen Augenblick in der Gesamtheit als herrlich in der Natur beobachten, wird darum stets die beste Grundlage für das Kunstwerk abgeben.



Abb. 14. Wasserspiegelung. Kreidezeichnung.



Abb. 15. Skizze. Kohlezeichnung.

Welche Bedeutung das Sehen dadurch gewinnt, ist klar, und wie ungemein sich allmählich das Sehen verfeinert, beweisen die Bilder der Dachauer. Gemeinhin eignet sich der Mensch von den Gegenständen, die sich seiner Wahrnehmung darbieten, wie Fiedler ausführt, meist Bilder an, die sich aus nur sehr wenigen von allen den Elementen zusammensetzen, die die Gegenstände der Wahrnehmung wirklich bieten; und zwar ist es nicht bloß die Schuld des Gedächtnisses, welches das im Moment der Auffassung deutliche und vollständige Vorstellungsbild nicht dauernd festhalten könne, sobald der Gegenstand nicht mehr sinnlich gegenwärtig sei, vielmehr liegt die Schuld an dem Akte der Wahrnehmung selbst, und nicht die im Gedächtnis aufbewahrte Vorstellung ist eine nach und nach immer mangelhafter werdende, sondern schon die Wahrnehmung, die sich in der sinnlichen Gegenwart des wahrzunehmenden Gegenstandes vollzieht, ist eine unvollkommene. — Solch unvollkommen Sehende verstehen nun allerdings nicht immer gleich die Bilder der Dachauer, denn die Dachauer betreiben das Geschäft der Wahrnehmung ernst und energisch und zeigen nicht gleich so sehr vielen Geneigtheit mehr das abstrakte Wissen als die anschauliche Kenntnis zu erweitern.

Sie sehen die besondere Natur, aber sie sehen auch besonders; jeder große Künstler tut dies. Sein Auge ist geschult, empfindlich gemacht. Man darf daher den gewöhnlichen Menschen, die sich aus dem Sehen keine besondere Aufgabe machten, nicht vorwerfen, daß sie anders als die Künstler sehen, aber man darf von ihnen verlangen, daß sie sich bemühen, in des Künstlers Art zu sehen. Carl Neumann sagt, daß die in uns vorhandenen Gesichtsvorstellungen der neuen Seherfahrung im Wege stehen, und daß wir nur allmählich vermögen, ein verändertes Sehen, zu dem ein bedeutender Meister die Bahn geöffnet hat, und das wir anfänglich für falsch oder verrückt halten, an den Gegebenheiten der Natur bestätigt zu finden. Wenn wir etwa das Farben- und Licht-

empfinden eines Künstlers nur mit Anstrengung verstehen, so erhöht sich der Natur gegenüber die Schwierigkeit außerordentlich, weil unsere zusammengesetzten Empfindungen, welche stets in derselben Verbindung durch irgendein einfaches Objekt erregt werden, uns nicht in ihren einzelnen Bestandteilen bewußt werden.

Helmholtz erläuterte diese Schwierigkeit an einem besonders zugänglichen Beispiel; und zwar folgendermaßen:

„Die Erfahrung lehrt uns ein zusammengesetztes Aggregat von Empfindungen als das Zeichen für ein einfaches Objekt kennen, und, gewöhnt, den Empfindungskomplex als ein zusammengehöriges Ganzes zu betrachten, vermögen wir in der Regel nicht ohne äußere Hilfe und Unterstützung uns der einfachen Bestandteile eines solchen bewußt zu

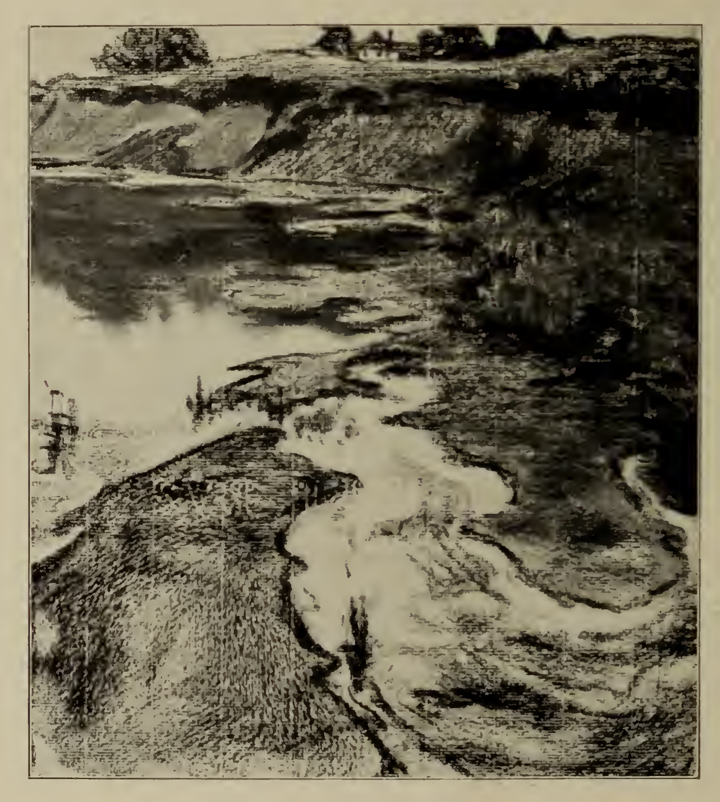


Abb. 16. Alter Torfgraben.

werden. Die Analyse der Empfindung durch bloße Beobachtung wird desto schwerer, je häufiger dieselbe Zusammensetzung wiedergekehrt ist und je mehr wir uns gewöhnt haben, sie als das normale Zeichen der wirklichen Beschaffenheit des Objektes zu betrachten. Als Beispiel dazu möge die bekannte Erfahrung dienen, daß die Farben einer Landschaft viel glänzender und bestimmter heraustreten, wenn man sie bei schiefer und umgekehrter Lage des Kopfes betrachtet als bei der gewöhnlichen aufrechten Haltung. Bei der gewöhnlichen Art der Beobachtung suchen wir nur die Objekte als solche richtig zu beurteilen. Wir wissen, daß grüne Flächen aus einer gewissen Entfernung in etwas verändertem Farbenton erscheinen; wir gewöhnen uns, von dieser Veränderung abzusehen und lernen das veränderte Grün ferner Wiesen und Bäume doch mit der entsprechenden Farbe naher Objekte zu identifizieren. Bei sehr fernen Objekten, fernen Bergreihen bleibt von der Körperfarbe wenig zu erkennen, sie wird meist durch die Farbe der

erleuchteten Luft überdeckt. Diese unbestimmt blaugraue Farbe, an welche nach oben das helle blaue Feld des Himmels oder das rotgelbe der Abendbeleuchtung, nach unten das lebhafte Grün der Wiesen und Wälder grenzt, ist Veränderungen durch den Kontrast sehr ausgesetzt. Es ist für uns die unbestimmte und wechselnde Farbe der Ferne, deren Unterschied zu verschiedenen Zeiten und bei verschiedenen Beleuchtungen wir wohl genauer beachten, während wir ihre wahre Beschaffenheit nicht bestimmen, da wir sie auf kein bestimmtes Objekt zu übertragen haben und wir eben ihre wechselnde Beschaffenheit kennen. So wie wir uns aber in ungewöhnliche Umstände versetzen, z. B. unter dem Arme oder zwischen den Beinen durchsehen, so erscheint uns die Landschaft als ein plattes Bild, teils wegen der ungewöhnlichen Lage ihres Bildes im Auge, teils weil

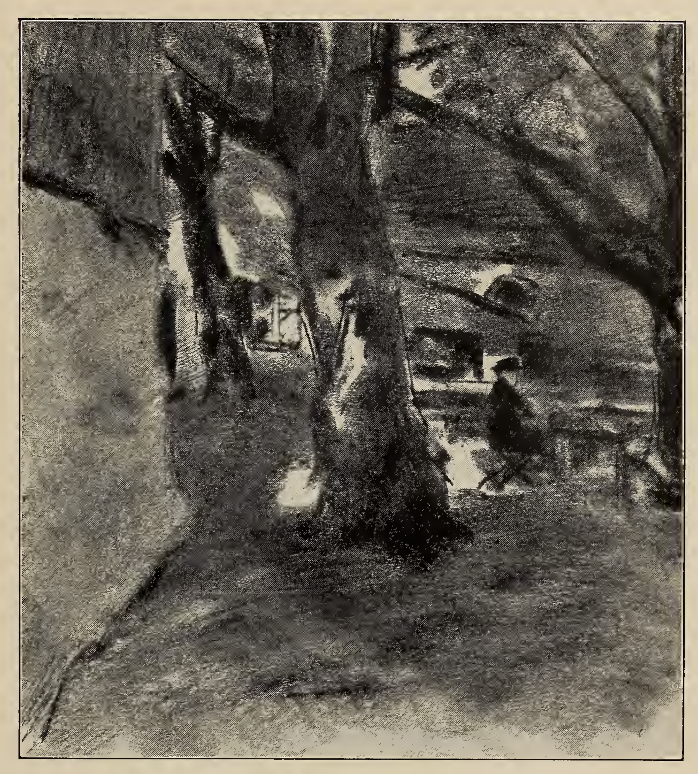


Abb. 17. Der alte Schießstättegarten in Dachau.

die binokulare Beurteilung der Entfernung ungenauer wird. Damit verlieren die Farben ihre Beziehung zu nahen oder fernen Objekten und treten uns nun rein in ihren eigentümlichen Unterschieden entgegen. Da erkennen wir denn ohne Mühe, daß das unbestimmte Blaugrau der weiten Ferne oft ziemlich gesättigtes Violett ist, daß das Grün der Vegetation stufenweise durch Blaugrün und Blau in jenes Violett übergeht usw. Dieser ganze Unterschied scheint mir nur darauf zu beruhen, daß wir die Farben nicht mehr als Zeichen für die Beschaffenheit von Objekten betrachten, sondern nur noch als verschiedene Empfindungen und wir deshalb ihre eigentümlichen Unterschiede, unbeirrt durch andere Rücksichten, genauer auffassen."

Anfangs war Langhammer kein allzu gläubiger Zuhörer, wenn solches besprochen wurde; er war sogar nicht einmal ein gerechter Zuhörer, sondern übte scharfe Kritik an allen Dachauer Prinzipien. Man darf ihm daraus keinen Vorwurf machen, denn nur gegen Dinge, die einen nicht interessieren, kann man wirklich vorurteilsfrei eine un-



Abb. 18. Studie. Kohlezeichnung.

parteiische Meinung hegen, wie Wilde sagte; was zweifellos der Grund ist, warum eine vorurteilsfreie Meinung gänzlich wertlos ist. Kunst ist eine Passion, und das Denken, das Kunst betrifft, wird unvermeidlich durch Emotionen beeinflußt; ist daher eher beweglich denn fest, von feinen und auserlesenen Stimmungen abhängig; es kann sich daher nicht so ohne weiteres zur Starre einer wissenschaftlichen Formel oder eines theologischen Dogmas bekennen. Gewiß wäre es sehr tugendhaft, wenn man keine Vorurteile hätte; aber, wie ein großer Franzose vor hundert Jahren schon sagte, ist es die Pflicht jedes geschmackvollen Kunstsinnigen, Vorurteile zu haben. Nur der Auktionator kann unparteiisch die Werke aller Kunstschulen bewundern und gleich schätzen. Gunstbilligkeit ist keine der Qualitäten eines wahrhaften Kritikers; jedenfalls keine Voraussetzung der Kritik.

In dieser seiner an Gefahren reichsten Periode seines Lebens standen Dill und Hölzel, die beiden Führer und Meister der Dachauer, wie Brüder zu Langhammer. Sie hatten es nicht leicht mit ihm, denn Langhammer war ein sehr scharfer Kritiker, und eben weil er sich so unaufhaltsam den Dachauern zugezogen fühlte und um seine Selbständigkeit als Künstler sich sorgte, wehrte er sich mit der ganzen Schärfe seines witzigen Verstandes und mit dem ganzen Sarkasmus, über den er verfügte, gegen die süß lockende Verführung, die den Werken der Dachauer entströmt. Nicht lässig und gernwillig gab er sich hin, er mußte bezwungen werden, und er wurde bezwungen durch die Kraft der künstlerischen Logik im Werk der Dachauer. Und ein so arger Widersacher er anfangs war, ein so treuer, verläßlicher und genialer Verteidiger war er schließlich.

Dill gab, nachdem Hölzel in vielen und langen Stunden vorbereitet hatte dazu, den Anstoß zur letzten Umwandlung Langhammers. Sie gingen beide einmal ins Moos, und Dill zeigte seinem Begleiter wie herrlich ein seidenweiß schimmerndes Birkenstämmchen sich im goldbraunen Moorwasser spiegelte und welch herrliche Ergänzungs-



Abb. 19. Alte Dachauerin. Studie in Öl. (Zu Seite 135.)

form hierzu die ruhig schwebenden weißen Wolken bildeten. „Ja, es ist herrlich, wundersam! Aber was fang' ich damit an? Ich bin ja kein Landschafter," klagte Langhammer, bewundernd die schöne Spiegelung im Moorwasser beschauend. „Da stellst' halt ein weißgekleidetes Mädel ans Ufer; es muß ja kein Baum sein, was sich da spiegelt!" gab Dill darauf zur Antwort. Langhammer sah ihn lange groß an und schritt die übrige Zeit wortlos dahin über die moorduftenden Mooswiesen. Tags darauf saß er an einem Moosgraben und malte das Spiegelbild eines Dachauer Mädels, das er in die weißen Konfirmationsgewänder gesteckt hatte. Damit nahm seine meisterliche Dachauer Malerei ihren Anfang. Er machte die von Hölzel und Dill gewonnenen künstlerischen Errungenschaften zu den seinen. Er verbarg seine Liebe zu ihnen nicht länger, und ließ sich von der drohenden Gefahr, daß ihm schmähend nachgerufen werden



Abb. 20. Konfirmantinnen. Königl. Galerie in Schleißheim. (Zu Seite 156.)

könnte, er habe seine Selbständigkeit verloren, nicht mehr hindern, das zu tun, was zu tun ihn in seinem Innersten schon längst verlangt hat. Goethe sagte, daß just das Genie sich Regeln am willigsten fügt, weil es ihren Zweck und Nutzen erkennt und anerkennt; und die Geschichte der Kunst erbringt den Beweis, daß die wirklich Großen der Kunst die Ausdrucksformen und die Mittel ihrer jeweiligen künstlerischen Vorfahren immer völlig beherrschten und unter Anwendung dieser sicheren und festen Gründe der überlieferten, erprobten Mittel und Erkenntnis weiterbauend, allmählich Neues schufen. Auch Langhammer nun unterwarf sich in Erkennung und Anerkennung der Güte und Wertgrädigkeit der von den Dachauern benutzten Regeln. Sie erst gaben ihm die Mittel an die Hand, durch die er dem nahe kam, dem er schon längst verzweifelt zustrebte.

Vielleicht werden seine Bilder aus der letzten Dachauer Zeit nicht jedem neben ihrer malerischen Bedeutung auch gleich in ihrer seelischen verständlich sein; denn sie sind Kunstwerke, deren esoterischer Gehalt den kostbaren Oberflächenwert noch um unzählige Wertgrade übertrifft; Werke, die, wie ein Dichter schön sagte, rund wie die Orangen sind, bunt und duftend an der Oberfläche, süß im Geschmack, und die im Innersten die Kerne tragen. Der Genußpöbel speit sie aus und wirft sie auf die Straße. Aber der Eingeweihte weiß, daß sie allein das ewige Leben bergen. Bei liebevoller Versenkung in Langhammers Bilder kann jeder Feinfühlende zum Eingeweihten werden. Er wird allmählich erkennen, welch wundersame Werke diese seltsam verklärten Darstellungen aus dem täglichen Leben sind; wie sich auf ihnen nicht nur das Aussehen spiegelt, daß sie

nicht bloß Abbilder sind, sondern daß auch alle unter der Haut der Dinge strömenden eigenartigen Wesenstümlichkeiten, alles Dahinterliegende in ihnen enthalten ist.

Diese Bilder aus seiner letzten Zeit, vorzüglich einige der im bayerischen Staatsbesitz befindlichen, in der Galerie im Schloß zu Schleißheim hängenden, machen sein eigentliches Werk aus. Um zu ihnen zu gelangen, mußte er so sehr viel erleiden, so bittere Verzweiflung und erstarrende Niedergeschlagenheit kennen lernen, um zu ihnen zu gelangen, mußte er so manchen weiten Weg gehen; sie bilden sein Werk. Das Werk! Mongré sagte einmal: Wir kennen das Werk als Erleichterung, als Arbeit, als umgeformtes Quantum von Zeit und Technik: kennen wir es auch als Selbstzerstörung, als Fatum, als das große Einmal-und-nicht-wieder? — Es gibt ein Schaffen, das an Passivität grenzt; man reimt ein Sonett, wie man etwas aus der Tasche verliert — wir geben nichts von uns hin, es gleitet nur etwas von uns ab. Es gibt ein Schaffen, das schon einen wirklichen Kraftverlust darstellt, das uns in Anspruch nimmt, aber nicht erschöpfend, vielleicht nur unser Gehirn, irgendein Einzelnes an uns. Endlich das ganze Schaffen, die Erschöpfung des Schaffenden; nicht mehr verwandelte Energie und partielle Hingabe, die sich ersetzen läßt, sondern ernstgenommene Unmöglichkeit weiterzuleben, der Mensch ins Werk aufgelöst ohne Rückstand und Vorbehalt. — Aber es gebe noch kein Werk, das seinen Urheber zerstörte, um selber um so schöner und herrlicher zu sein, meint er dann schließlich. Ich glaube nun, daß Langhammer von seinem Werk aufgezehrt wurde, das er mit dem gleichen selbstvernichtenden Ernst betrieb wie manche Insekten die Begattung. Von geheimnisvollen Mächten ist sein Werk entschieden beherrscht irgendwie, wie der zierliche Magnet von ungeheueren, im Ungewissen lagernden Kräften. Es entströmt ihm eine verhaltene, aber tiefe Traurigkeit. Die süße Melodie zarter Farben und der berückende Rhythmus der Formenflüsse schwingen heraus und dringen in unsre Augen und zerfließen in unsern Gedanken zu bebendem Empfinden. Wir werden traurig und wissen nicht warum; aber unser Gram ist von einer Erhaben-



Abb. 21. Unter Birken. Ölgemälde. Privatbesitz: Rittmeister Zschille, München. (Zu Seite 163.)

heit, die uns ihn lieben macht, wie wir nie die Freude liebten. Wir können vor seinen Bildern nicht sagen: So ist es! So hab' ich's erlebt! Aber wir können sagen: In seltenen Stunden hab' ich's erfühlt, hab' ich diese Schönheit geahnt.

Langhammer malte die Dinge gern in dem Lichte jener Stunden, da man nicht mehr weiß, wessen die Dinge sind. Dieses seltsamen Lichtes Höhen und Tiefen fand er im Tasten seiner blassen, blinden Hände. Und das Licht errang einen mächtigen schweigsamen Sieg: es löste den nach seiner Herrlichkeit Sehnsüchtigen auf und verwandelte seine schwere dunkle Leiblichkeit in die leichte lichte Helligkeit, den feinen Stoff des Lichts.

Welch herrliche Bilder malte er!

Eins: da liegt die Ebene in dehnenden Weiten und zieht die Gedanken mit den Blicken in die Ferne. In banger Stille schweben schwüle weiße Wolken darüber im wachen Warten. Von den buschigen Wachholdern troffen die Düfte des mit Licht und Wärme gesättigten Nadelwerks so sehr schwer nieder, daß sie fast aromatischen Ölen gleich auf dem dunklen Boden zu schwimmen scheinen. Wie Fahnen im Wind die blühenden Äste der Weiden schwanken. In verrieselnden Ringen rollt die Ruhe dahin. Ein weißgekleidetes Kind sitzt einsam da und träumt, läßt sich die Tage geschehen (Abb. 22 u. 23, S. 156 u. 157).

Ein anderes Bild: In dunkelschattigen Waldhallen. Das leuchtende Licht schwindet allmählich; granatig glühend versinkt die Sonne hinter einem rauchtopasgelben Dunstschleier, der in den Schatten in rosiger Bläue schimmert. Die Bäume und Büsche stehen starr, es entquillt ihnen dunkel, dunkel sind auch die Wolken, wie getrübt von traurigen Gefühlen; wie müde, schlafbereit schwingen die linden Lüfte. Aber in all dem Dunkel ist doch ein Schimmer, gleichsam die hinterlassene helle Spur von farbigen Faltern. In weißen Kleidern, deren Falten in schönem Wechselspiel opalisieren, schreiten singende Mädchen dahin (Abb. 20, S. 154).



Abb. 22. Studie zu einer neuen Fassung von „Die Prinzessin und der Schweinehirt“. Königl. Galerie zu Schleißheim. (Zu Seite 156.)



Abb. 23. Entwurf der letzten Fassung von „Die Prinzessin und der Schweinehirt“. Königl. Galerie in Schleißheim. (Zu Seite 156.)

Aber welchen Begriff vermögen all diese Worte von der eigentlichen Schönheit dieser Bilder zu geben. Die schönsten Worte und Sätze sind nur leere Gefäße zum Umfassen des Lebendigen. Ein ganz besonders herrliches Bild ist das in der Schleißheimer Galerie hängende „Geigender Mönch mit zwei Mädchen“ (Abb. 28, S. 162). Eine ähnlich köstliche Stimmung, wie sie diesem Gemälde entströmt, fand ich in Hofmannsthals „Tod des Tizian“; darin heißt es an einer Stelle:

In weißen, seidig weißen Mondesstreifen
War liebestoller Mücken dichter Tanz,
Und auf dem Teiche lag ein weicher Glanz,
Und plätscherte, und blinkte auf und nieder.
Ich weiß es heute nicht, ob's die Schwäne waren,
Ob badender Najaden weiße Glieder.
Und wie ein süßer Duft von Frauenhaaren,
Vermischte sich dem Duft der Aloë,
Das rosenrote Tönen wie von Geigen,
Gewoben aus der Sehnsucht und dem Schweigen,
Der Brunnen Plätschern und der Blüten Schnee,
Den die Akazien leise niedergossen.
Und was da war ist mir in eins verflossen:
In eine überstarke schwere Pracht,
Die Sinne stumm und Worte sinnlos macht.

Glücklich, ganz den emotionellen Sensationen hingegeben, arbeitete Langhammer fabelhaft rasch und viel. Wenn die Früchte reif geworden, fallen sie vom Baum. Langhammers Früchte waren nun auch reif geworden. Bild um Bild entstand. Immer schöner wurde ihr Ton und immer edler ihre Form. Er, der früher das Dingliche der Dinge zu malen bemüht war, malte nun Bilder, in denen die Dinge erschienen, als hätte er ihnen ihre Gründe genommen. Seitdem er die Natur interpretierte, schuf er

reife Kunstwerke. Die meisten seiner Münchener Freunde freilich hatten ihn so gut wie aufgegeben; er ging ja nicht mehr mit ihnen; er war ein Dachauer, ein malender Sonderling geworden. Was er malte und wie er malte wußten sie freilich nicht, aber sie dachten in ihrem Hochmut, daß es ja doch nichts Bedeutendes sei. Nur ganz wenige seiner Malerfreunde, denen er Einlaß gab in sein Atelier, gingen von ihm mit glänzenden Augen und strahlenden Mienen und wenn sie dann irgendwann irgendwo traulich beieinander saßen, sprachen sie sich entzückt und bewundernd aus über das, was sie bei



Abb. 24. Virginia. Königl. Galerie in Schleißheim. (Zu Seite 163.)

Langhammer gesehen hatten, und sie jubelten in der Erwartung des großen Aufsehens, das sein Auftreten machen würde, wenn er nun wieder einmal in der Sezession ausstellte.

Sie hatten recht mit ihrer Voraussicht, daß die Ausstellung seiner in Dachau, nach seinem Anschluß an Dill und Hölzel, entstandenen Bilder großes Aufsehen machen würde; sie machten großes Aufsehen und bewiesen, welch ein großer Künstler sie schuf; ein großer Künstler, ein Künstler im alten, schon halbverschollenen edlen Sinn dieses oft mißbrauchten Wortes. Aber sie hatten nicht geahnt, unter welchen traurigen Umständen diese Ausstellung zustande kommen sollte. Just als man bereits in Münchener Künstlerkreisen davon zu munkeln begann, daß Langhammer ganz außerordentlich künstlerische und poetisch schöne Bilder in Dachau schaffe, und als man sich bereits beriet,

wie man ihn wohl zu einer Ausstellung seiner besten Arbeiten veranlassen könnte, kam plötzlich die erschütternde Kunde von Arthur Langhammers jähem Tode.

Einem plötzlichen vehementen Ausbruch seines schon jahrelang wühlenden Nervenleidens erlag binnen drei Tagen Langhammer. Seine Freunde konnten's erst gar nicht



Abb. 25. Träumerin. Privatbesitz. (Zu Seite 163.)

fassen: jetzt, da er zu einer meisterlichen und ihn befriedigenden Malerei gelangt war, kam der Tod und schlug ihm den Pinsel aus der Hand. Tragisches Schicksal. Am 7. Juli 1901 abends 6 Uhr fand in Dachau die Leichenfeierlichkeit statt unter Beteiligung einer außergewöhnlichen Trauerversammlung, außergewöhnlich nach der Zahl der Leidtragenden und außergewöhnlich in ihrer Zusammensetzung. Der Wunsch seiner Freunde und der Marktgemeinde Dachau, die irdischen Überreste in einem Ehrengrab

des Dachauer Friedhofs zu bestatten, konnte nicht in Erfüllung gehen, da des Künstlers in Lützen noch lebende hochbetagte Mutter ältere und gewichtige Rechte auf den toten Leib geltend machte. So mußten sich seine Freunde und die vielen aus München und Dachaus Umgebung gekommenen Leidtragenden mit einer Abschiedsfeier begnügen. Nach der Einsegnung des Toten durch den protestantischen Pfarrer Schwanhäuser, rief Professor Dill folgende Abschiedsworte dem großen toten Künstler nach:

„Arthur Langhammer ist tot! Diese erschütternden Worte durcheilten Donnerstag abend unser stilles Dachau und riefen in dessen Künstlerkolonie eine unendliche Bestürzung, einen betäubenden Schmerz hervor. Wohl wurden uns durch den unerbittlichen Tod im Laufe der letzten Jahre viele liebe Freunde, hervorragende Künstler entrissen, deren Heimgang uns eine empfindliche Lücke hinterlassen hat, doch hat uns kein Verlust so hart betroffen, wie der unseres teuren Freundes Langhammer. Talente, Gaben des Geistes, die andere einzeln zieren, vereinigte der gottbegnadete Künstler und Mensch in solchem Maße, daß wir nicht seinesgleichen finden werden. Man muß das Glück gehabt haben, ihm nahe gestanden zu sein, man muß den Zauber seines Wesens gefühlt, sein großes, edles Herz gekannt haben. Niemals dachte er klein und kümmerlich. Was er gab, war echte Münze. Und selbst, wenn er mit unvergleichlichem Humor, mit köstlicher Beobachtungsgabe neben den eigenen die kleinen Schwächen anderer geißelte,



Abb. 26. Geigender Mönch. Erste Fassung. Privatbesitz: Rittmeister Zschille, München. (Zu Seite 157.)



Abb. 27. Mädchen am Bach. Königl. Galerie in Schleißheim. (Zu Seite 153.)

geschah es derart, daß man ihn doppelt lieben mußte dafür. Seine Bildung, sein Geschmack waren von solcher Höhe und Reife, daß ihm kein Gebiet der Künste, der Kultur fremd und fern gewesen. Lebendiges Gefühl verband er mit allem großen und modernen Streben. Er war ein Rufer im Streit der Geister, ein Führer, ein Anreger. Sein Urteil war gesucht und genoß das höchste Ansehen. Sein Vorbild riß die andern hin, alt und jung. Langhammer war vor allem aber Künstler, Maler. Nur wer Zeuge war, wie seine Seele sich vor den Herrlichkeiten der Natur entfaltete, wie er ganz in ihr aufging, wie er aus ihr das Köstlichste herauszog und auf die Leinwand bannte, wird diesen Begriff „Maler" ganz erfassen können. Langhammers Weise zu zeichnen und zu malen war im gewissen Sinn unerreicht und er beherrschte seine Technik mit souveräner Gewalt. Vielleicht lag gerade darin eine Gefahr für ihn, vielleicht entsprang der übergroßen Leichtigkeit seines Schaffens das Gespenst seines Lebens: Der Zweifel an sich selbst. Die Art seines Schaffens war himmelhoch jauchzend, zu Tode betrübt. Auf das Entstehen glänzender Schöpfungen folgte der Zweifel, das Ändern, das Zerstören. Und doch! Was durfte man noch Großes von diesem wahrhaft genialen



Abb. 28. Geigender Mönch. Letzte Fassung. Königl. Galerie in Schleißheim. (Zu Seite 157.)

Künstler erhoffen, wenn sich erst seine zeitweise gestörte Gesundheit würde gefestigt haben! — Es sollte nicht sein. Wie Marées ging auch Langhammer von uns, ohne sein Werk vollendet zu haben. Er starb an seinem Werk. Die Münchener Kunst verliert in Langhammer einen ihrer eigenartigsten, echtesten Vertreter, uns aber, uns Dachauern, ist sein Verlust geradezu unersetzlich. — Nimmer werden wir, teurer Freund, beglückt das Moos durchwandern, niemals wieder uns begeistert gegenseitig zu Taten spornen, doch Dein Geist wird uns begleiten, und im Genießen von Natur und hoher Kunst wird er mit uns sein ..."

Den Lorbeerkranz ergreifend, trat dann Professor Dill an den schon völlig von Blumen überdeckten Sarg und legte auf ihn die Spende nieder indem er sprach: „Lieber Arthur! Nimm diesen letzten innigen Scheidegruß von Deinen treudenkenden Dachauern." Dann brach dem Manne, der Anno 1870 im Krieg das Eiserne Kreuz bekommen, die Stimme.

Die einige Monate später in den Sälen der Münchener Sezession arrangierte Ausstellung des künstlerischen Nachlasses Langhammers brachte eine große Überraschung für

die Münchener Maler und Kritiker. Sie staunten darüber, zu welch ungeahnter Möglichkeit des Ausdrucks Langhammer im stillen Dachau gelangt war und zu welch feiner Auffassung des Kolorismus, ja des Zwecks der Kunst überhaupt. Einer Auffassung, wie damals Dr. G. Kaysßner schrieb, die in gewissem Sinn durchaus anti-naturalistisch ist, insofern als sie im Kunstwerk nicht einen Wettkampf mit der intensiven Macht der Naturerscheinung, sondern ein Streben nach vollständig eigenem Dasein, die Erfüllung der Sehnsucht nach Schmuck und Verschönerung des innern und äußern Lebens erblickt. Nicht frappante Wiedergabe der Wirklichkeit, sondern Verarbeitung der von ihr dargebotenen Elemente zu Werken, die in gehaltener Ruhe zu unsern Sinnen sprechen, die Auge und Herz mit einem reinen, getragenen Wohlklang füllen, wie ihn nicht das naive Schauen, nur das verfeinerte Empfinden erlauschen und anschlagen kann, ist der Zweck der Kunst. Jedenfalls ist es logisch, wenn ein Künstler, der mit seinen Bildern dekorative Werte schaffen will, die Ruhe und Harmonie um sich verbreiten, danach strebt, die Farbenskala seiner Palette auf den möglich geringsten Umfang einzuschränken und nun innerhalb der selbstgezogenen Schranken die Kontraste gleichzeitig durch konsequente Abdämpfung und feinste Differenzierung der einzelnen Töne zu erreichen sucht. Auch die minimalen Abstufungen und Unterschiede aber werden dann immer noch deutlich und wirksam sein, wenn sie sich um eine möglichst neutrale Mittellinie oder auf einem möglichst klaren Fond bewegen. So baut Langhammer seine zarten Farbenklänge auf dem Weiß auf, das wir fast in allen diesen Studien in den Kleidern der Frauengestalten, manchmal sekundiert von einer hellen Wolke, wiederfinden; und so erklärt sich die scheinbare Eintönigkeit der Motive, die sich immer wiederholen: weißgekleidete Kinder auf dem Rasen sitzend oder stehend, weißgekleidete Mädchen im Wald lustwandelnd oder einem geigenspielenden Mönch lauschend, oder unter dichtschattenden alten Bäumen einer Landstraße in Prozession hinziehend. Das Motiv beinahe nichts, die malerische Behandlung alles.

Tatsächlich liegt in den meisten Gemälden aus Langhammers letzter Zeit als malerisches Hauptthema der unermüdlich wiederholte Versuch, das Weiß in vielerlei Nuancen, vom wächsernen Weiß des Alabasters, dem warmen Rosenblattweiß, dem pelzigen Weiß samtiger Blumendolden, dem zarten Grauweiß der Seide, dem goldigen Weiß eines gleichsam von roten Flammen durchleuchteten Elfenbeins, dem kühlen Milchweiß, dem silbrigen Weiß des Mondlichts oder dem irisierenden Weiß des Opals bis zu dem amethysten schimmernden Weiß, wie es durchsichtige Wolken färbt nach Sonnenuntergang, als Grundton in seinem Zusammenklingen mit andern Farbtönen zu erfassen und zu bannen. Die glutglühenden Farben sind wie verschleiert hinter einem feinen, perlglänzenden Gespinst wasserträchtiger Luft, oder Lenzabenddünste verdämpfen das Gold des Himmels, durch den das erste, tiefe, verhaltene Donnern wallt, wie ein Traumreden der nahenden Nacht. Unter schattenden Bäumen ist die duftgeschwängerte Luft noch klar und dunkel, schwingt aber aus der Kühle des Schattens hinaus, prallt an die warme, zitternde Wabberluft der übersonnten Weiten, zieht in den schwülen Schwaden und wird immer dunstiger, farbiger, wie erfüllt von abervielen Blütenstäubchen und Farbtupfen. Eine herbe Süße lastet auf all den Dingen. Von Düften sind die Farben warm und glühen selbst noch im Trüben. Im zarten Zwange des Windes wiegen sich die Weiden weich und wo sich ein Blühen vorbereitet, schimmert es auf wie Perlen. All die weißgekleideten Mädchen, die lange im Sonnenschein umhergewandelt unter blühendem, weißen Flieder, Goldregen und anderem duftenden Strauchicht, jetzt aber im gedämpften Dämmerlicht mit einer köstlichen Müdigkeit in den schlanken, jungfräulichen Gliedern und einem dumpfen Fühlen im Herzen, dem durchs Reisig raschelnden Rieseln kleiner Bäche oder den wehschluchzenden Sehnsuchtslauten einer Geige lauschen, atmen Licht aus, und fließen in eins zusammen mit den sie umgebenden Dingen, in eins, das die „Sinne stumm und Worte sinnlos macht“.


KNIHOVNA MINISTERSTVA

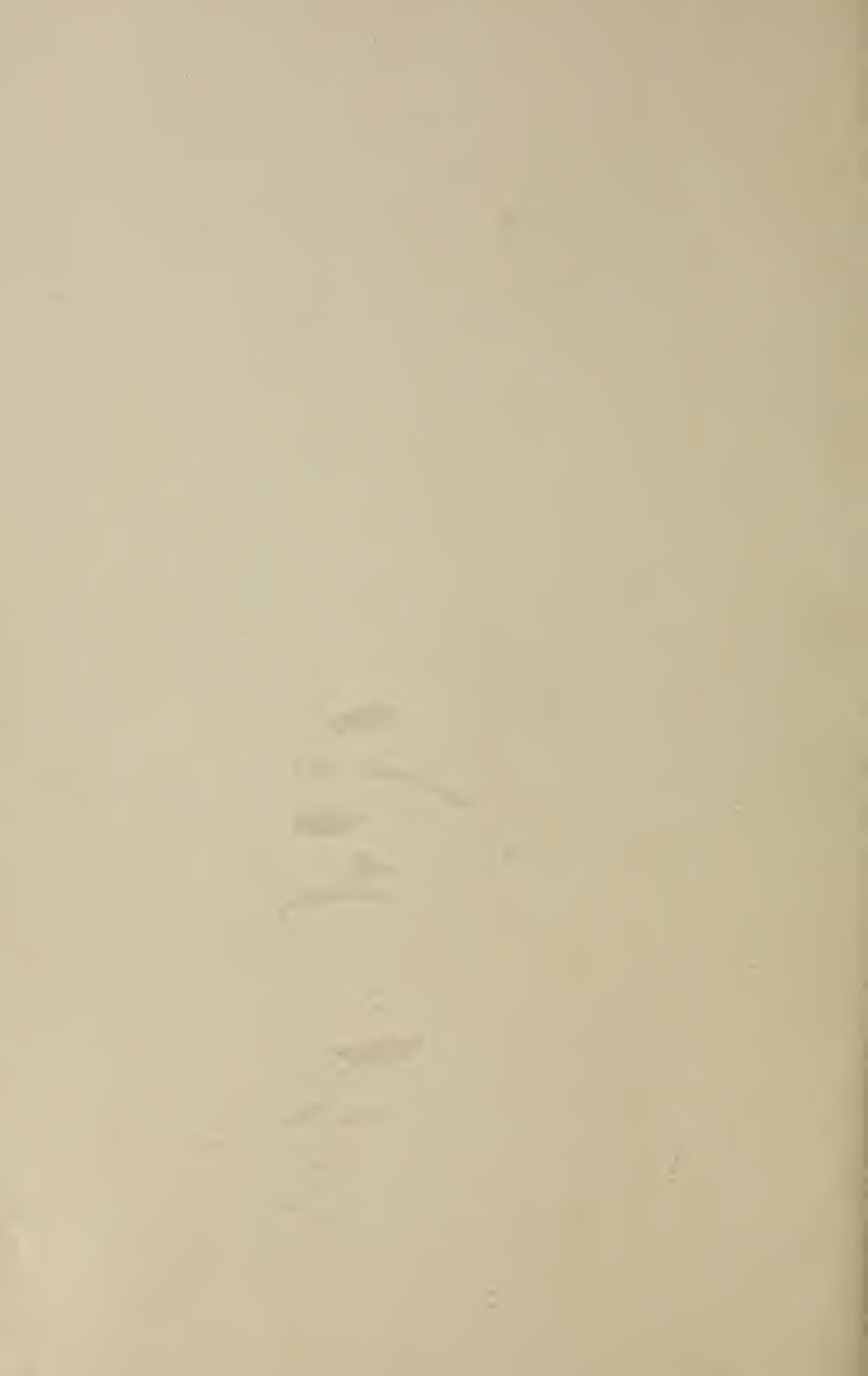
Verzeichnis der Abbildungen.

Ludwig Dill.

Adolf Hölzel.

Arthur Langhammer.


KNIHOVNA MINISTERSTVA FINANCÍ




GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00643 3920

